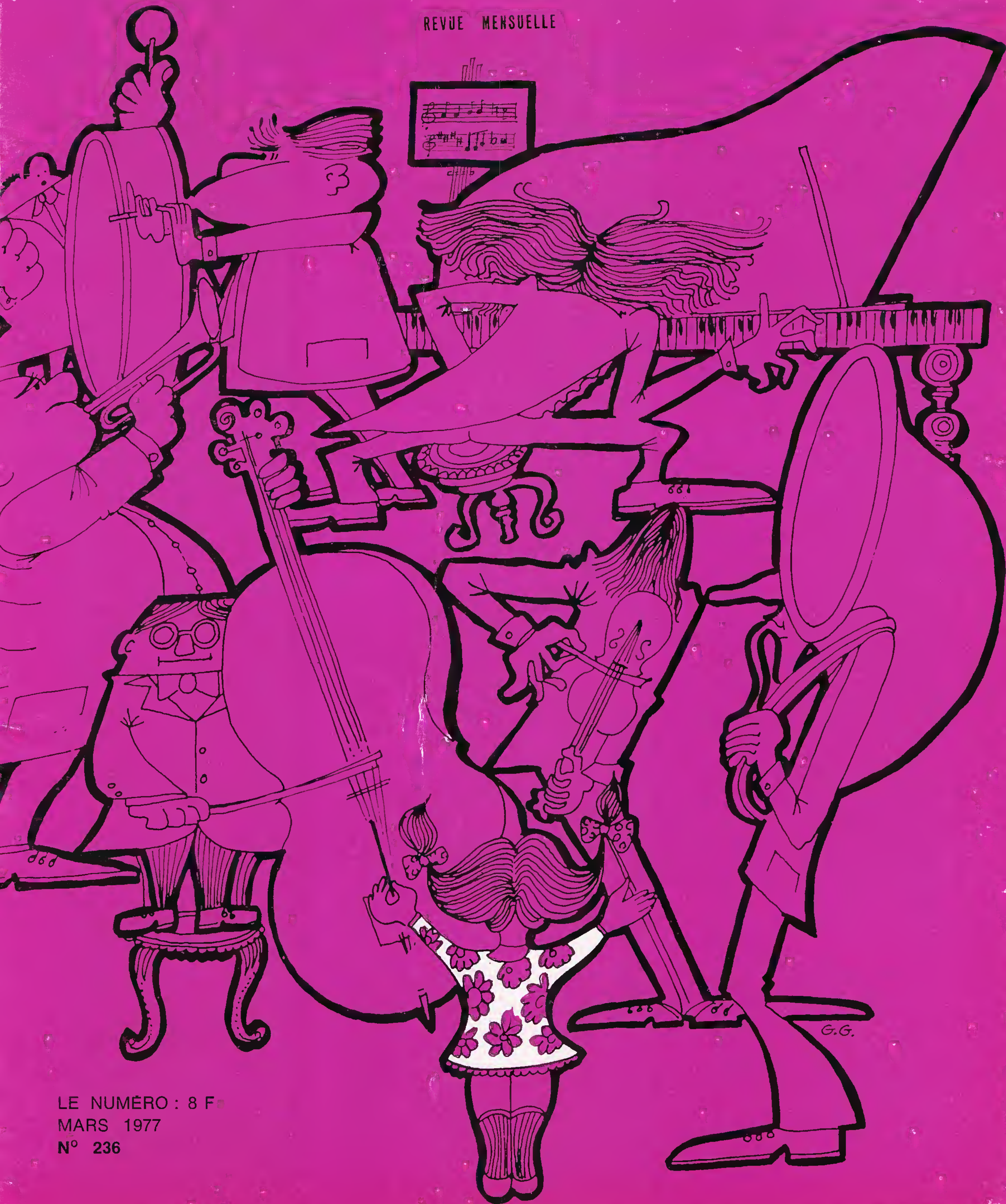
L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 8 F
MARS 1977
N° 236

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Etranger	Outre-mer
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	**F. 60,—**	**F. 75,—**
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	**F. 79,—**	**F. 95,—**
Abonnement de soutien		**F. 120,—**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 8**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F 12**

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65 G

34e Année — N° 236 MARS 1977

Sommaire

Serge GUT

LES PHÉNOMÈNES DE STABILITÉ ET D'INSTABILITÉ EN HARMONIE

I

Bien que le phénomène de stabilité harmonique soit fort ancien, l'attention que lui portent les analystes est relativement récente; ce qui, du reste, est facile à comprendre. En effet, jusqu'au début du XXᵉ siècle, la grammaire harmonique en usage est codifiée selon des règles acceptées et reconnues par l'ensemble du monde occidental, à quelques variantes près. Entre autres, la classification des accords est partout la même. Il y a d'un côté les accords consonants (1) représentés par les seuls accords parfaits majeur et mineur; puis de l'autre, les accords dissonants qui, à leur tour, se divisent en deux catégories : ceux dont la dissonance peut être attaquée sans préparation et ceux dont la dissonance doit être « préparée ». Les premiers comprennent l'accord de $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{+}$ et ses dérivés ou extensions ($\not{5}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{\not{5}}$, 7, $\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{+}}$). Ce sont donc essentiellement des **accords de dominante** ayant tous pour caractéristique une **quinte diminuée** ($\not{5}$). Les seconds ne jouent qu'un rôle secondaire et effacé. Aussi les laisserons-nous provisoirement de côté. Pour résumer, on a donc à sa disposition :

— des accords parfaits consonants

— des accords dissonants de dominante.

Les premiers sont stables, les seconds ne le sont pas. En fait, ni les traités d'harmonie, ni les compositeurs ne le disent. Il s'agit là d'une évidence qui est si fortement ressentie, qu'elle n'a pas besoin d'être exprimée : les accords consonants donnent une impression de repos et de détente qui les habilitent à conclure. Les accords dissonants exigent une résolution (même une double résolution : si→do et fa→mi), preuve de leur instabilité. Cette constatation amène — un peu rapidement sans doute — au raccourci suivant :

— les accords consonants sont stables

— les accords dissonants sont instables

On comprend dès lors pourquoi le phénomène de stabilité-instabilité est de peu d'importance aux yeux des théoriciens. Ceux-ci fixent essentiellement leur attention sur l'opposition consonance-dissonance, celle de stabilité-instabilité n'étant pour eux qu'une conséquence de la première. Ce raisonnement s'avère valable dans 90 % des cas en langage « classique ». Il n'y a donc pas lieu d'en changer, ni de dissocier les deux catégories d'opposition.

Il n'en va plus de même quand l'harmonie commence à subir une complexité croissante, d'abord aux alentours de 1880, puis de manière plus accélérée à partir de 1910. Les divers accords de septième dits « d'espèce » peuvent être utilisés sans préparation de la dissonance et sont de plus en plus employés, faisant une concurrence dangereuse à la famille des accords de dominante. L'habituelle distinction entre accords dissonants pouvant être attaqués sans préparation et ceux devant être préparés disparaît dans la pratique. En outre, les accords altérés deviennent de plus en plus nombreux et les accords parfaits s'enrichissent souvent d'une **sixte ajoutée** ou d'une **neuvième ajoutée,** ou bien des deux. Bref, de nombreuses formations nouvelles deviennent rapidement d'usage courant. Et l'on ne tarde pas à s'apercevoir que certains accords considérés comme dissonants procurent indiscutablement une impression de stabilité. Ainsi, l'accord de sixte ajoutée qui, à partir de 1890, connaît une vogue immense — surtout dans l'école française — et sert souvent pour conclure, est à la fois dissonant et stable.

Par voie de conséquence, l'ancienne convention tacite — consonance = stabilité; dissonance = instabilité — ne peut plus être maintenue et, bon gré, malgré gré, force est de dissocier les deux catégories d'opposition. Pourtant, aussi surprenant que cela paraisse, cette distinction n'est pratiquement jamais mentionnée dans les traités d'harmonie et exceptionnellement abordée par les professeurs de théorie musicale. L'un des compositeurs-théoriciens les plus fins et les plus cultivés du XXᵉ siècle, Charles Koechlin, est le seul, à notre connaissance, à insister sur cette différence. Malheureusement, il le fait assez rapidement et reste plutôt vague quant aux causes qui déterminent la stabilité ou l'instabilité d'un accord (2). Malgré ces réserves, saluons ici une tentative heureuse, restée hélas sans lendemain. Les nombreux autres traités d'harmonie que nous avons consultés n'abordent même pas la question, qu'ils soient français, allemands, anglais ou américains (3). Ce silence quasi général doit être considéré comme une lacune importante qu'il est urgent de combler. C'est ce que nous allons tenter de faire (4).

Mais tout d'abord, qu'entend-on par **accord stable ?** Il semble que la définition suivante doive obtenir le consensus général : un **accord stable** est un accord qui donne une **impression de repos et d'équilibre.** Par opposition, un **accord instable** donne une **impression de tension « explosive »** (5).

Il faut donc déterminer — et c'est le point délicat de notre problème — ce qui donne justement cette impression de repos ou, au contraire, de tension. Pour y arriver, nous nous sommes d'abord laissé uniquement guider par nos « réflexes musicaux « (6). Puis nous avons tenté d'y trouver une explication théorique. Afin de faciliter nos expériences, nous nous sommes d'abord limité aux accords « classés », aussi bien à l'état normal qu'avec l'altération de la quinte (ascendante et descendante).

Le résultat a été sans ambiguité : **tout accord comportant un intervalle de triton ou un accord de quine augmentée provoque une impression d'instabilité.** Tout accord privé de ces deux caractéristiques est stable.

Grâce à cette « règle », on peut établir en harmonie traditionnelle la classification suivante, limitée à quinze accords pourvus de leur chiffrage et de leur coefficient de tension (qui sera expliqué par la suite) :

Ex. 1

Autrement dit :

— Seuls les accords parfaits sont stables.

— Tous les accords dissonants pouvant être attaqués sans préparation sont instables.

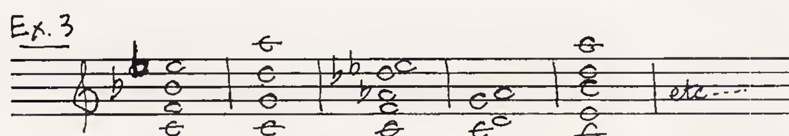
C'est la confirmation de l'identité consonance = stabilité, et dissonance = instabilité, énoncée plus haut.

Mais qu'en est-il avec les accords plus « modernes » ?

La même règle reste valable. C'est-à-dire que tout agrégat ne comportant pas de triton ou d'accord de quinte augmentée est stable. En se limitant aux seuls accords à « notes ajoutées » ainsi qu'à ceux de septième et de neuvième, on peut dresser la liste suivante de groupements stables :

Ex. 2

Mais d'autres agrégats, tels que les superpositions de quintes ou de quartes (jusqu'à cinq), sont également stables. Nous en donnons une liste qui est loin d'être exhaustive :

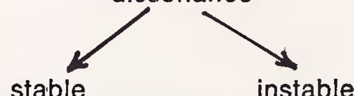


Tous les accords des ex. 2 et 3 sont, sans exception, **à la fois dissonants et stables.** D'où la nécessité en harmonie « moderne » de séparer ces deux notions. Toutefois, il faut remarquer qu'un accord consonant ne peut jamais être instable (7). En conséquence, la première partie de l'équivalence citée plus haut reste toujours valable :

Les accords consonants sont toujours stables.

C'est donc au niveau de la dissonance que la dissociation proposée a un sens :

consonance  stable

dissonance  stable, instable

Mais il est possible d'aller plus loin dans la détermination du degré d'instabilité d'un accord. A cet effet, nous attribuons des **coefficients de tension,** en fixant le coefficient 1 pour chaque triton ou accord de quinte augmentée. On peut ainsi dresser le tableau suivant qui se limite aux accords traditionnels (les numéros se rapportant aux accords de l'ex. 1 auquel on voudra bien se reporter) :

Dénomination	Coefficient de tension
5/3 Majeur ou mineur (1, 2)	0
5̸, 7/+, 7/5̸, 9/7/+ (9e Maj.) : 1 triton (3, 5, 6, 8)	1
+ 5, accord de quinte augmentée (4)	1
7, 9/7/+ (§e mineure) : 2 tritons (7, 9)	2
7/+ et 7/5̸ avec altération de la quinte : 2 tritons ou 1 triton + 1 accord de quinte augmentée (10, 11, 12 et 13)	2
9/7/+ (9e Maj.) avec altération de la quinte : 2 tritons + accord augmentée (14, 15)	3

Grâce à cette classification (8), certains aspects de l'analyse harmonique peuvent être fortement facilités. On remarquera que tout accord stable est au coefficient 0, ce qui ne veut pas dire qu'il doit être automatiquement consonant : notre tableau ne concerne que l'harmonie « classique ». Mais il est facile d'en transposer les principes sur des accords plus récents (cf. ex. 2 et 3).
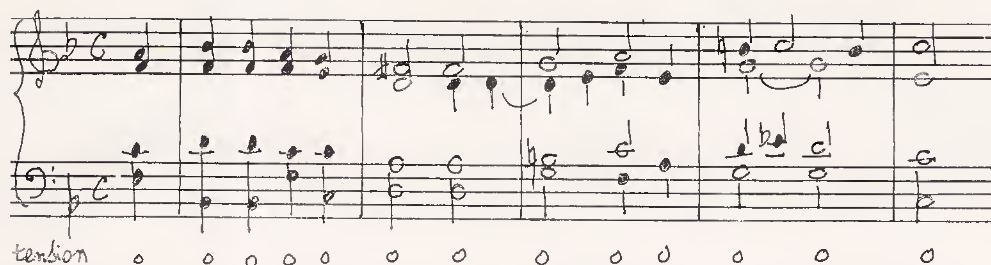
II

1. Quelques échantillons d'analyse harmonique.

Les exemples suivants sont envisagés **uniquement** sous l'angle de la stabilité des accords et sont pris dans différentes époques.

a) Voici d'abord un passage provenant du XVIe siècle :

Ex. 4. Roland de Lassus. **Libro de Villanelle,** 1581. **Matona mia cara.**



Cet extrait, caractéristique de l'écriture renaissante, ne présente **aucun** phénomène de tension harmonique. Il en résulte une stabilité très grande, un sentiment profond de plénitude harmonieuse, d'équilibre et de calme qui ne va pas sans un danger certain de statisme et de monotonie (9).

b) Passons maintenant à un exemple du baroque tardif :

Ex. 5. J.-S. Bach. Chromatische Fantasie und Fuge. Fantasie, mes. 33-42.

Ce passage représente pour l'époque une continuité tensionnelle extrêmement forte et assez exceptionnelle, même chez J.-S. Bach. De tels accords devaient produire un effet très violent sur les auditeurs d'alors. Sur 19 accords, 6 seulement sont stables, ce qui n'empêche pas le dernier d'entre eux d'être une dissonance très forte pour l'époque. Remarquons que nous avons cerclé un coefficient en traits pleins et deux autres en traits pointillés. Celui cerclé en traits pleins représente un excellent exemple d'instabilité neutralisée : la tension de **la - do dièse - fa** est détruite par la présence du **mi**; seule subsiste la dureté de la dissonance. Le premier accord avec tension (2) voit l'effet instable de son groupe **do - mi - sol dièse** (+ 5) amoindri par la présence du **si** (qui représente une résolution possible du **do** de la basse à distance d'octave). De même, l'instabilité du deuxième accord à tension (2) est partiellement affaiblie par le **fa** de la basse contrecarrant la force tensionnelle du groupe **mi - si bémol** (10).

c) Passons maintenant à un extrait du romantisme à son apogée :

Ex. 6. Wagner. **Tristan,** Prélude, mes. 39-44.

Les tensions ne sont pas plus fortes que dans l'ex. précédent, mais sont plus continues : il n'y a d'interruption tensionnelle qu'avec le dernier accord du passage, d'où ce sentiment d'absence continuelle de repos. On remarquera que le deuxième accord donne une impression de relative détente par rapport au premier : cela résulte de l'appogiature **sol dièse** provoquant une tension de coefficient 2; quand le **la** arrive, on retombe au coefficient 1, ce qui représente un abaissement tensionnel. Il est fréquent que Wagner (et beaucoup de post-romantiques) alternent les tensions 2 (même 3) et 1, au lieu de 1 et 0, comme à l'époque classique.

d) Voici deux courts extraits de l'époque impressionniste, au début du XX[e] siècle :

Ex. 7. Debussy. **Préludes.** a) Voiles. mes. 7-6 avant la fin. — b) **La cathédrale engloutie,** mes. 14-15.

L'**ex. 7a** est de très grande instabilité, comme il est normal en utilisant la gamme par tons. Si le premier accord de chaque mesure est de tension 0, nous n'en sommes pratiquement pas conscients, l'atmosphère générale l'entraînant par son dynamisme dans le flot instable. Le déroulement horizontal vient renforcer l'impression d'instabilité par ses continuels tritons mélodiques inhérents à la gamme par tons. Ainsi les 4 triples croches de la première mesure — en soi des tierces stables — donnent l'impression d'un conglomérat de tension 3 « déployé dans le temps ».

L'ex. 7b, par contre, est de tension absolument nulle — malgré les nombreuses dissonances — retrouvant (mais dans un esprit différent) le sentiment de repos de notre **ex. 4.**

Debussy sait manier avec une grande habileté le phénomène de tension. Il pratique rarement l'alternance tension → détente, mais affectionne particulièrement des passages soit continuellement tendus, soit continuellement calmes. Il en résulte souvent des « alternances globales », c'est-à-dire qu'à la place d'avoir une succession d'un accord de détente à un accord de tension, il fait succéder un passage de détente à un passage de tension. Mais il peut arriver qu'un morceau entier soit instable (comme **Voiles**) ou au contraire constamment stable (comme **La cathédrale engloutie).** Quand l'instabilité est permanente, elle se sature et finit par se neutraliser par sa propre abondance.

e) Pour terminer, voici un exemple pris chez Béla Bartok :

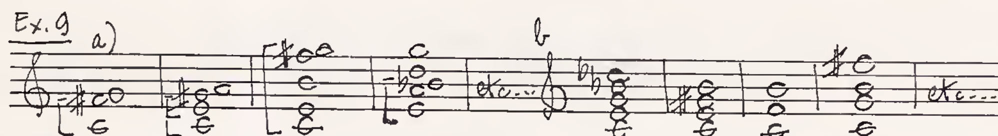
Ex. 8. Bartok. **Mikrokosmos,** vol. VI. N° 147, Marche, mes. 8-5 avant la fin.

Malgré les dissonances beaucoup plus fortes, on est frappé de constater que la force tensionnelle est sensiblement en retrait par rapport aux extraits de Bach et de Wagnear (et du premier ex. de Debussy). Les coefficients cerclés indiquant que la tension est totalement neutralisée par des dissonances contrariantes. Si l'on excepte l'avant dernier accord, il n'y a que des tensions 1 qui n'arrivent guère à s'imposer au milieu des nombreuses dissonances qui concentrent presque toute l'attention sur elles. Seul l'avant dernier accord se détache avec sa force tensionnelle qui ressort d'autant plus que le dernier accord est non seulement stable, mais encore consonant (11).

2. L'instabilité neutralisée.

Il peut y avoir des agrégats où l'instabilité est contrecarrée par un élément stable très imporfant. Ainsi **do - fa dièse - sol - do** est considéré comme stable malgré la présence du triton **do - fa dièse.** En fait. on se trouve en présence d'un accord de quinte **do - sol - do** avec une appogiature non résolue **(fa dièse)** collée contre la note réelle de la quinte **do - sol.** D'une manière générale, si une note résolutive d'un groupe instable est entendue simultanément, le phénomène d'instabilité disparaît ou, pour le moins, est fortement amoindri. C'est ce qui arrive **à chaque fois qu'une note se trouve à distance de demi-ton d'une des notes d'un**

groupe instable. En effet, on obtient alors un agrégat où l'élément instable est neutralisé par la présence de sa propre résolution (ou d'une note qui en tient lieu) (**ex. 9a**) :

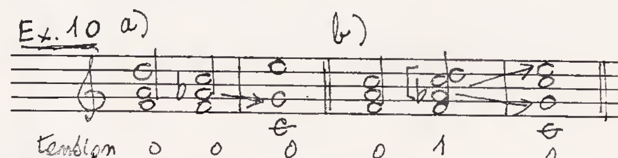


Quand une note de tension « explosive » est entendue en même temps que sa résolution, mais à distance d'octave, le phénomène stabilisant de cette dernière est amoindri, mais n'en persiste pas moins (**ex. 9b**). Ainsi dans l'accord de neuvième mineure de dominante **(do-mi-sol-si bémol - ré bémol),** la forte instabilité traduite par le coefficient de tension 2 (en raison des deux tritons) est partiellement contrariée par la présence simultanée de **ré bémol** et **do** (note résolutive à un demi-ton du **ré bémol,** mais à une octave de distance). En outre, la dissonance forte mais stable de neuvième mineure **(do - ré bémol)** attire sur elle l'attention au détriment des tritons « explosifs ». Paradoxalement, l'accord de 7̸ est beaucoup plus « tourmenté », car les éléments instables ne sont pas contrecarrés et l'attention se concentre entièrement sur eux, d'autant plus qu'il n'y a pas de véritable « dissonance », la septième diminuée étant enharmoniquement équivalente de la sixte majeure.

Il résulte des observations ci-dessus que — contrairement à ce que l'on serait enclin à croire — plus un agrégat est chargé de dissonance, moins il a de chance d'être réellement instable. L'extrait de Bartok cité plus haut nous en convainc aisément (cf. **ex. 8).** On peut même avancer qu'une écriture riche en superpositions dissonantes verticales annihile l'opposition stabilité-instabilité en en neutralisant les éléments pour aboutir à un résultat qui n'est ni vraiment stable, ni vraiment instable.

3. Instabilité et attraction.

Ces deux phénomènes sont apparentés et partiellement connexés. Mais il est important de savoir les distinguer, car ils ont des rôles différents. Ainsi l'instabilité harmonique (ou verticale) est toujours créatrice de tension « explosive » qui obéit aux règles du phénomène de l'attraction. Inversement, celle-ci n'entraîne pas obligatoirement une instabilité harmonique :



10a : attraction **la bémol - sol** d'ordre essentiellement mélodique et n'entraînant pas d'instabilité harmonique.

10b : Attraction mélodique **la bémol - sol** avec instabilité verticale résultant du triton.

4. Chiffrage des accords instables.

Le chiffrage actuellement en usage en France est sans doute le plus précis qui existe de par le monde. Il utilise en particulier deux signes distinctifs très précieux :

— la barre en travers d'un chiffre (5̸, 7̸) marquant que l'intervalle en question est diminué;

— le signe + indiquant soit un intervalle augmenté (+5), soit une sensible ($\frac{7}{+}$), soit les deux (+4). Grâce à ces « outils » remarquables, on sait rien qu'à la lecture du chiffrage — à part de rares exceptions — si l'accord examiné est stable ou instable : quand l'un de ces deux signes se trouve dans le chiffrage, l'accord est instable, sinon il est stable (12). Aussi sommes-nous tout à fait contre l'introduction du chiffrage dit « fonctionnel » (13) qui supprime ces distinctions utiles. De même, nous n'approuvons pas la proposition de A. Dommel-Diény d'avoir un chiffrage distinct pour les « fausses dominantes » et les accords sur sous-dominante altérées (14) : c'est à nouveau supprimer le graphisme propre aux accords instables. Quant à la confusion qui pourrait en résulter pour l'analyse — ce qui reste la grande crainte de Dommel-Diény — il est facile d'y remédier en distinguant **chiffrage** et **fonction.** Puisque Dommel-Diény demande que l'on distingue clairement entre **degré** et **fonction** — ce que nous approuvons vivement — pourquoi n'admettrait-elle pas également une distinction semblable entre **chiffrage** et **fonction** ? Prenons le schéma harmonique suivant, très usuel, en mode mineur : (voir exemple 11).

Avec l'indication de la fonction, il n'y a plus d'équivoque possible. Si l'on remplace le signe + du deuxième accord par un bécarre, la marque distinctive d'instabilité disparaît. Or nous avons ici un accord instable de neuvième naturelle (et non de dominante !) en **fonction** de sous-dominante.

Pour toutes ces raisons, nous sommes même pour l'extension du signe distinctif à l'accord du II° degré en mineur : 5̸ et $\frac{7}{5̸}$ au lieu de 5 et $\frac{7}{5}$. sous prétexte qu'il ne s'agit pas d'un accord de sensible (15).

Ex. 11

6 7+ 7+ 5

Fonction T S D T

Tension 0 1 1 0

5. Essai d'explication du phénomène d'instabilité.

En début d'article, nous avons avancé — un peu à la façon d'un postulat — qu'il n'y avait que deux facteurs d'instabilité. C'est « à l'oreille » que nous en sommes venu à affirmer un principe qui, nous semble-t-il, peut être accepté par toute personne ayant une formation harmonique. Mais les raisons de ce principe n'ont jamais été mises en lumière et, à première vue, il semble difficile d'en trouver une justification théorique satisfaisante.

C'est à propos du triton que l'on pourrait le plus facilement énoncer des arguments en faveur de son unique originalité :

— Le triton — l'ancien **diabolus in musica** — apparaît quand on boucle le cycle des quintes de l'heptatonique :

fa - do - sol - ré - la - mi - si (16).

(fa → triton ← si)

le triton apparaît avec le 7e harmonique :

1	2	3	4	5	6	7
do	do	sol	do	mi	sol	si bémol

sol - si bémol = triton

Ce 7e harmonique pose des problèmes tellement complexes qu'il n'a été retenu dans aucun système acoustique en usage et est rejeté par la plupart des théoriciens comme étant « ekmélique » (17). Or, c'est au moment même où apparaît ce « créateur de troubles » que surgit également le triton (18).

— Le triton a la particularité de diviser l'octave en deux moitiés égales et donc de ne pas avoir de « renversement » (19).

— Enfin, le triton est le seul intervalle à être constitué de trois tons entiers successifs.

Si toutes ces constatations mettent bien en évidence la position absolument unique du triton, elles n'en expliquent pas pour autant son caractère instable et « explosif ». Et puis, même si — faute de mieux — on se contentait de ce faisceau d'observations, on aurait l'immense inconvénient d'avoir des « explications » pour le triton, mais de n'en point avoir pour l'accord de +5, tout autant instable.

Nous avouons avoir buté sur ce problème pendant de nombreuses années sans lui trouver de solution, même approximativement satisfaisante. Ce n'est qu'après des recherches méthodiques sur les particularités de la tierce (20) que nous avons été amené à faire la constatation suivante : **une tierce quelconque n'accepte d'être complétée par une autre tierce que si celle-ci est de nature opposée.** Donc : tierce Maj. + tierce min. ou le contraire. La superposition de deux tierces de même nature crée une tension explosive :
tierce Maj. + tierce Maj. = accord de +5
tierce min. + tierce min. = accord de 5̸ , soit le triton (21).

La tierce est **le seul intervalle** qui, en adjonction à lui-même, provoque ce phénomène. C'est donc elle qui détient la clé de notre problème.

De nombreuses remarques — dont certaines déjà anciennes — ont attiré l'attention sur le fait que la tierce était intimement liée au monde affectif et même sexuel. C'est ainsi que la médiante détermine le mode d'une échelle donnée (22). La conception tonale classique connaît une dualité majeur-mineur (caractérisée par la tierce) qui correspond à celle du masculin et du féminin.

Mais il faut attendre les travaux remarquables de Hans Kayser pour avoir une justification scientifique de l'appartenance de la tierce au monde sexuel et affectif. On sait que les rapports de vibrations (ou de fréquences) des harmoniques formant une tierce, sont de 5/4 pour la tierce majeure et de 6/5 pour la tierce mineure. C'est donc le chiffre 5 qui caractérise et sympolise la tierce. Dans ses recherches sur les proportions harmoniques, Kayser a démontré que le règne minéral — assexué — ne connaissait pas de formations structurelles basées sur le nombre 5. C'est avec le règne végétal — le premier à connaître une polarité bissexuelle — qu'apparaît pour la première fois le nombre 5 en tant que constante morphologique, en particulier dans la plupart des lois de formation des feuilles (23). Kayser a également observé que les grandeurs moyennes de l'homme et de la femme sont en rapport de 25 à 24, c'est-à-dire de 5/6 à 4/5. Or, ce rapport est celui-là même que l'on

trouve entre la tierce mineure et la tierce majeure (24). Son disciple Rudolf Haase donne un ensemble de renseignements complémentaires très intéressants sur l'importance du chiffre 5 dans la sexualité (25).

Si bien que nous avons désormais un faisceau de documents concernant les liens du chiffre 5 — et indirectement de la tierce (majeure ou mineure) — avec le domaine sexuel et affectif.

A partir de cette connaissance nouvelle, il est facile de comprendre que « l'accouplement » masculin-féminin — donc tierce majeure + tierce mineure (ou le contraire) — représente la norme « naturelle ». Alors que « l'accouplement » de même genre correspond à un état inhabituel et « anti-naturel », donc créateur de tension explosive et d'instabilité.

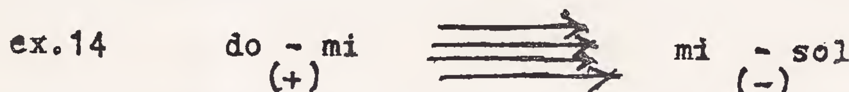
Mais la dualité psycho-physiologique du masculin-féminin se retrouve également dans le domaine de la physique. En particulier, les lois essentielles du magnétisme nous paraissent confirmer d'une manière extrêmement convaincante le « comportement » des tierces. On sait qu'il y a deux pôles magnétiques : le pôle nord (ou pôle + puisqu'il a une force irradiante) et le pôle sud (ou pôle — puisqu'il a une force absorbante). Or, **deux pôles de même nom se repoussent et deux pôles différents s'attirent.** N'est-ce pas là la loi fondamentale de la superposition des tierces ? Mais il y a mieux. En effet, si on rapproche un pôle nord (+) d'un pôle sud (—), il y a attirance de l'un à l'autre dans le sens + → —; mais **en même temps,** il y a **affaiblissement** de la force magnétique vers l'extérieur :



Inversement, si l'on rapproche deux pôles de même nom, non seulement ils se repoussent, mais encore leur force magnétique vers l'extérieur est renforcée :

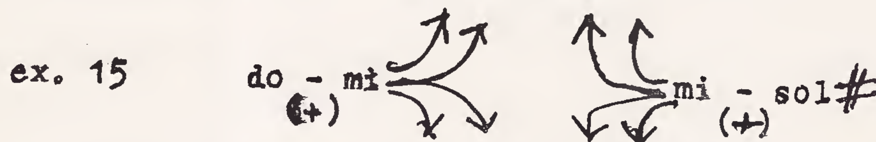


L'**ex. 12** correspond à la conjonction tierce majeure + tierce mineure (ou l'inverse) :



Il y a une attraction complémentaire **au sein de l'accord,** mais non vers l'extérieur. L'accord parfait (majeur ou mineur) a une très grande force de cohésion et de plénitude, mais il est stable.

L'**ex. 13** correspond à la conjonction tierce majeure + tierce majeure :



Il y a une répulsion des deux tierces qui provoque une tension dirigée vers l'extérieur : l'accord est instable.

De même que l'on aurait pu prendre pour l'ex. 12 deux pôles sud, on aurait également pu prendre pour l'ex. 15 deux tierces mineures : la conséquence reste identique.

(1) Selon l'usage habituel, nous considérons comme consonances les intervalles d'octave, de quinte, de tierce majeure et mineure et leurs renversements. Pour des détails complémentaires, on peut consulter notre article **Consonance-Dissonance** dans le **Dictionnaire de la Musique** Bordas, vol. III.

(2) Charles Koechlin, **Traité de l'harmonie,** 3 vol., Paris, Max Exchig, 1930. Les passages relatifs à la notion de stabilité se trouvent vol. I, p. 102 et vol. II, pp. 91-92 et 247. Dans le vol. I, p. 102, il n'y a qu'une vague allusion : Koechlin cite un accord parfait majeur avec sixte et neuvième ajoutées « dont le caractère reste consonant et stable ». Le vol. II est plus explicite. L'auteur parle de « dissonances à caractère stable » et précise que « la $\overset{7}{+}$ n'a pas ce caractère » (p. 91). Plus loin (p. 247), il dit que les accords stables « constituent une série tout à fait différente de celle des accords de Dominante avec sensible ($\overset{7}{+}$, $\overset{9}{+}$, et même 7 et 5 sur sensible) ». Tous les accords stables cités par Koechlin ont la particularité de ne contenir aucun triton ou accord de quinte augmentée (ce qu'il ne signale pas). Dans ses déductions, du reste, l'auteur commet une confusion en croyant que les accords sur tonique sont stables et ceux sur dominante instables, en vertu d'une « relativité de la dissonance au degré » (p. 247). Nous verrons que ce n'est nullement la raison déterminante.

(3) A part le très louable effort fait en ce sens par Edmond Costère dans **Lois et styles des harmonies musicales** (Paris, PUF, 1954) dont il a résumé les idées essentielles dans ses articles **Instabilité, Potentiel** et **Stabilité** de l'Encyclopédie Fasquelle. En particulier, on relèvera dans **Instabilité** le passage suivant : « L'entité instable constitue donc le premier terme d'une cadence au

sens le plus large du terme (...) et la nécessité de sa résolution a fait longtemps confondre les deux notions d'instabilité et de dissonance en une même acception subjective. En réalité, ces deux notions sont entièrement distinctes ». C'est la première fois, à notre connaissance, que la dissociation dissonance-instabilité est aussi clairement formulée. Mais nous ne pouvons souscrire aux critères exposés par Costère pour établir le degré de stabilité d'un agrégat quelconque. Sa méthode — beaucoup trop complexe pour être résumée ici — a entre autres le tort de réunir les phénomènes d'attraction mélodique (demi-tons) et harmonique (consonance de quinte) et de ne pas mettre suffisamment en évidence le rôle essentiellement instable du triton (4) et (5) Cf. p. 4.

(4) Nous avons déjà abordé ce problème capital dans le chapitre 24B (pp. 302-304) de notre ouvrage **Franz Liszt, les éléments du langage musical** (Paris, Klincksieck 1975) ainsi que dans nos articles **Harmonie** (IIIB) et **Stabilité-Instabilité** du **Dictionnaire de la Musique Bordas.** Mais ce n'était qu'une approche trop rapide à notre gré; c'est pour cette raison que nous y revenons.

(5) Le mot **tension** est pris dans des acceptions très différentes. Pour ne pas prêter à confusion, précisons qu'ici **tension** ne s'applique pas au déroulement linéaire (comme le fait Ernest Ansermet dans **Les fondements de la musique dans la conscience humaine,** Neuchâtel, 1961, ch. IV); dans ce cas, du reste, il est préférable de parler d'attractions. Mais même harmoniquement, il y a des interprétations différentes. Ainsi, il est assez usuel de considérer qu'il y a un phénomène de tension → détente dans la résolution d'un retard dissonant (ex. ré-do → ré-si). Ce sentiment disparaît lorsque la dissonance est « assimilée », c'est-à-dire n'est plus éprouvée comme telle et, en conséquence, n'appelle pas de résolution (on lira à ce sujet avec profit les pertinentes remarques de Jacques Chailley dans son **Traité historique d'analyse musicale,** Paris, Leduc, 1951, en particulier les pages 14-15). C'est pour cette raison que nous avons précisé : **tension « explosive »**; celle-ci est indépendante du degré dissonantique d'un accord.

(6) En étant bien conscient du caractère peu scientifique d'une telle démarche. Mais, en fait, les explications — aussi scientifiques qu'elles paraissent — ne sont-elles jamais autre chose que des arguments **a posteriori** pour justifier des impressions acceptées instinctivement **a priori ?**

(7) Rappelons que cette considération s'applique à l'accord à l'état statique, considéré « en soi ». Il est bien certain que le contexte et le dynamisme horizontal peuvent infléchir cette donnée de base. Ainsi, un accord parfait de dominante peut apparaître comme relativement instable en raison de sa position fonctionnelle. C'est là un phénomène syntaxique et non intrinsèque à l'accord.

Par ailleurs, le fait que seul l'accord parfait à l'état fondamental soit habilité à conclure, indique que celui-ci a une plus grande stabilité que ses renversements. Mais ceux-ci sont également stables. Entre un accord parfait à l'état fondamental **et à** l'état de renversement, il y a une **différence de degré.** Par rapport à un accord de $\overset{7}{+}$, il y a une **différence de nature.** Sans doute comprendra-t-on maintenant mieux pourquoi nous tenons à préciser : tension « explosive ».

(8) Signalons que $\overset{9}{\overset{7}{+}}$ (9ᵉ min.) reste au même coefficient d'instabilité (degré 2) **avec** ou **sans** altération de la quinte. **En** effet, ce qui est « gagné » d'un côté est « perdu » de l'autre. C'est sans doute pour cette raison que cet accord est rare avec l'altération de la quinte. Il s'y ajoute en outre un phénomène de neutralisation de l'instabilité (cf. II 2).

(9) Tandis que la polyphonie du moyen âge — avec ses attractions sur le principe **mi-sol dièse → ré-la** et **mi-sol dièse-do dièse → ré-la-ré** — connaissait bien davantage l'alternance tension → détente, sans que l'on puisse parler d'instabilité harmonique, le phénomène étant avant tout horizontal et résultant du système pythagoricien (tierces majeures trop grandes et tierces mineures trop petites).

(10) Le phénomène de l'instabilité neutralisée va être traité ci-après.

(11) On remarquera que nous avons à chaque fois choisi des exemples essentiellement harmoniques, en écriture « verticale », afin de faciliter l'analyse. Mais les mêmes observations s'appliquent à une écriture polyphonique linéaire; l'analyse en est seulement plus complexe.

(12) Ceci, bien entendu, en harmonie « classique ». En harmonie « moderne », le chiffrage devient de plus en plus complexe et parfois arbitraire. Il est alors préférable de procéder soi-même au « décorticage » de l'accord selon les principes exposés plus haut.

(13) Expression qui, en soi, est un contresens. Mais il faudrait un article pour en débattre.

(14) A. Dommel-Diény, **Harmonie tonale,** Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1963, p. 96; du même auteur, **A propos d'une notion importante et méconnue : la sous-dominante altérée** dans **L'Education musicale,** 1974-75, numéros 211, 213, 214 et 215, surtout p. 13/121.

(15) Il y aurait du reste beaucoup de critiques à faire au sujet de l'interprétation habituelle des accords du IIᵉ degré en mode mineur. Nous nous proposons d'y revenir dans un article ultérieur.

(16) Sur le rôle tout à fait particulier de l'heptatonique et sur le fait que le chromatisme ne provient pas du cycle des quintes poussé au-delà du chiffre 7 (donc de la 6ᵉ quinte), on consultera de Jacques Chailley, **Formation et transformation du langage musical,** Paris, C.D.U., 1961.

(17) Ce terme inusité en français est par contre très fréquent en langue allemande. Il provient du grec et signifie : en dehors du melos, c'est-à-dire qui ne rentre pas dans un système acoustique.

(18) Ce n'est que récemment que des tentatives sérieuses sont faites pour introduire l'harmonique 7 dans notre système musical.. Il faut particulièrement mentionner Martin Vogel qui a fait construire des instruments en cuivre ainsi qu'un instrument à clavier pouvant donner les proportions naturelles, dont celle de la 7ᵉ; ses principes sont abondamment expliqués dans son livre **Die Zukunft der Musik,** Düsseldorf, 1968.

(19) En système tempéré, bien entendu. Mais les divergences des autres systèmes sont assez légères.

On remarquera également que le triton correspond au 7ᵉ demi-ton chromatique. Si bien que l'on pourrait penser que le chiffre 7 est intimement et mystérieusement lié avec le triton : 7ᵉ note du cycle des quintes; 7ᵉ harmonique; 7ᵉ demi-ton chromatique.

(20) Dans une importante étude sur cet intervalle, **La tierce harmonique dans la musique occidentale** (Paris, Heugel, 1969), nous en avons résumé certaines particularités, pp. 193-194.

(21) Dans les deux cas, c'est donc le même intervalle différemment altéré — la quinte — qui est en jeu. On comprend également que dans le cas de l'altération ascendante, il faut que la double tierce soit expressément précisée **(do-mi-sol dièse),** car autrement l'oreille assimilerait aussitôt la quinte augmentée à une sixte mineure, surtout dans notre système tempéré : **do-sol dièse = do-la bémol;** et ipso facto, tout phénomène de tension disparaîtrait. Il n'en est pas de même avec l'altération descendante, puisqu'il en résulte un intervalle — le triton — qui ne peut jamais prêter à confusion.

(22) Surtout en musique tonale; mais les autres modes se divisent également en modes à médiante mineure et modes à médiante majeure. Signalons qu'en allemand mode = **Tongesch'echt** et que **Geschlecht** = genre, mais aussi sexe.

(23) Hans Kayser, **Harmonia plantarum,** Basel, 1943, p. 152. Du même auteur, **Akroasis,** Basel, 1946, p. 48.

(24) Id., **Lehrbuch der Harmonik,** Zürich, 1950, pp. 178-180.

(25) Rudolf Haase. **Die harmonikalen Wurkein der Musik,** Vienne, Lafite, 1969, pp. 15-18 et surtout 27-32.

En fait, Kepler avait déjà relevé ce rapport que le père Marin Mersonne signale à son tour : « Kepler remarque que la tierce majeure tire son origine du Pentagone, lequel use de la section, ou division d'une ligne en moyenne et extrême raison, par laquelle il exprime l'idée de la génération, et le mariage, et dit que la majeure représente le mary, et la mineure la femme... » **(Harmonie universelle,** Paris, 1736/37, vol. II, p. 188).

TRIBUNE LIBRE

A TOUS LES ENSEIGNANTS
D'EDUCATION MUSICALE,
AGREGES, CERTIFIES ET ASSIMILES

Quelques explications...

Tout d'abord, nous remercions vivement tous ceux, certifiés et agrégés qui, jusqu'à présent, nous ont apporté leur soutien moral et financier. Nous espérons que leur nombre ira croissant.

Cependant, il nous paraît nécessaire de préciser certains points.

Certains d'entre vous se demandent pourquoi nous avons choisi un intitulé d'association apparemment restrictif vis-à-vis des certifiés. C'est qu'il ne nous a pas paru souhaitable de concurrencer l'APEMU ou tout autre association existant déjà. Il est bien évident que le problème des maxima d'horaire des agrégés est indissolublement lié à celui des certifiés. C'est donc pour les uns et pour les autres que nous poursuivons notre action. Pourquoi ne pas l'avoir engagée plus tôt en ce qui concerne l'horaire des certifiés? Pour une raison bien simple et impérative. Jusqu'à présent, les revendications épistolaires ont été sans effet: c'est donc sur le terrain juridique que nous avons choisi de nous battre. Sur ce terrain, les associations déjà constituées et les syndicats ne souhaitent pas lutter. Or, il faut savoir qu'un décret est attaquable dans les deux mois suivant sa parution au J.O. Si nous avions attendu, comme certains d'entre vous nous l'ont suggéré, la création d'un comité de liaison entre les différents organismes intéressés, le délai serait dépassé depuis longtemps...

Nous nous entourons du maximum de précautions en ce qui concerne le choix d'un avocat. Nous avons à nos côtés une personne qualifiée pour nous conseiller et qui vient de mener une action semblable avec succès.

Nous espérons que vous trouverez dans ce texte la réponse aux questions que vous vous posez et nous vous remercions de votre soutien.

Jacques ALLIN, Yves FERRATON,
Annie GUILLARD, Huguette CALMEL

EXAMENS ET CONCOURS

Contrôle de l'oreille (épreuve subdivisée en 2 parties)

A)

B)

Commentaire de disque:

Les Mariés de la Tour Eiffel (Jean Cocteau):

a) Cortège nuptial (D. Milhaud);

b) Marche funèbre du général (A. Honegger).

Epreuve écrite n° 2 Ecriture musicale Durée : 5 h

Les candidats ont le choix entre deux sujets :

SUJET N° 1

Pour quatuor à cordes, harmoniser le texte suivant et rédiger une variation mélodique ou un court développement à partir d'un de ses fragments

SUJET N° 2

Pour l'une des deux lignes suivantes au choix, déterminer les durées et le registre et développer par écrit une séquence (3 minutes d'audition maximum) pour un instrument polyphonique ou une formation de son choix.

ECRITURE MUSICALE

Les candidats ont le choix entre deux sujets. Il leur est proposé :

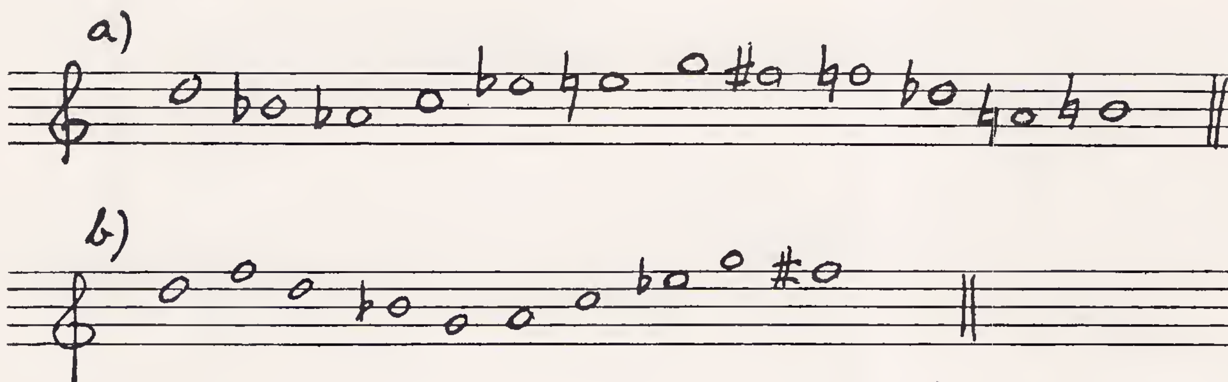
Premier sujet : un motif musical de 20 à 30 mesures, tonalement analysable avec l'identification d'une formation d'exécution courante (piano ou quatuor ou ensemble vocal). Le candidat doit, par écrit et pour cette formation, harmoniser le motif en en respectant le style et en rédiger une variation mélodique ou un court développement à partir d'un de ses fragments.

Deuxième sujet : deux lignes musicales non rythmées dont l'une obligatoirement tonale. Le candidat doit, pour la ligne musicale choisie, déterminer les durées et le registre à partir desquels il développe par écrit une séquence pour un instrument polyphonique ou une formation de son choix. Une phrase littéraire est proposée pour être en musique au cas où le candidat choisit cette formation vocale.

Phase littéraire à utiliser si le candidat choisit une formation vocale:

Je hais le vent doré qui gonfle la sottise.

(A. de Musset)



Accords à analyser :

Epreuve écrite n° 3

Dissertation sur l'histoire de la musique et des formes musicales en liaison avec les autres aspects de la civilisation. Durée : 6 h.

L'évolution de la messe polyphonique depuis ses origines jusqu'au Concile de Trente vous semble-t-elle refléter les transformations spirituelles de l'Occident pendant cette période, telles qu'on peut les cerner à travers la pensée et les arts? Dans quelle mesure estimez-vous qu'elle justifie les positions prises à son égard par ce Concile?

Vous illustrerez par des exemples précis les points que vous signalerez et les phases de leur évolution pendant la période étudiée.

B.O. n° 5 du 10 2 77.

Nombre de candidats qui pourront être admis aux concours ouverts en 1977 pour le recrutement de professeurs d'Education musicale et chant choral:

Agrégés: 55.

Stagiaires dans les Centres pédagogiques régionaux: 200.

CONCOURS GENERAL 1977

(Vu A. 19-7-1921 mod. ; A. 24-1-1968)

Jeudi 5 mai 1977 :

Education musicale (classes de première et terminales).

BAC A6

A. COMMENTAIRE D'UNE ŒUVRE MUSICALE (sur 10 points)

GLUCK, *Alceste*, Acte I (scène 7), Air d'Alceste : *Divinités du Styx.*

1° Indiquez la tonalité et la structure d'ensemble de cet air. Fixez avec précision les différentes sections de ce ce morceau.

2° Montrez comment Gluck a su traduire ici, musicalement, les différents états d'âme d'Alceste.

3° Citez d'autres opéras de Gluck.

4° Quels sont, aux XIXe et XXe siècles, les principaux représentants de cette forme musicale en France et en Allemagne ?

En vous appuyant sur un exemple précis, montrez l'influence d'un de ces musiciens sur l'évolution du théâtre lyrique.

B. ANALYSE HARMONIQUE (sur 10 points)

SCHUBERT, *La mort et la jeune fille* (éditions Peters).

1° Quelle est la tonalité de ce morceau ?

2° Quels sont les emprunts et les modulations que vous rencontrez dans ce lied ? Justifiez votre réponse et précisez l'emplacement de ces modulations et emprunts.

3° Indiquez la nature, l'état et le chiffrage des accords suivants :

a. Mesure 2, 1er accord ;
b. Mesure 11, 1er temps ;
c. Mesure 27, 3e temps ;
d. Mesure 32, 1er accord.

4° Quel type de cadence se produit entre :

a. La fin de la mesure 3 et le début de la mesure 4 ;
b. La fin de la mesure 28 et le début de la mesure 29 ;
c. La fin de la mesure 32 et le début de la mesure 33 ;
d. La fin de la mesure 42 et le début de la mesure 43.

STAGE F.N.A.Mu.
LAON 4-9 avril 1977

Haut lieu d'art médiéval, Laon sera le centre choisi par la F.N.A.Mu pour un important stage d'initiation et de perfectionnement à la Musique ancienne et au répertoire folklorique. Parmi les animateurs : Henri Agnel, Julien Skowron, Jean-Claude Veilhan, John Wright, Jean-François Dutertre (instruments anciens, fiddle, vielle à roue, épinette des Voosges...), Jean Belliard, Yvon Guilcher (chant médiéval, tradition orale, danses Renaissance et populaire), André Dutertre (lutherie : rebec et épinette des Vosges).

Les renseignements et l'inscription à ce stage sont à faire auprès d'Anne LE LAY, 56, rue Charles-Laffitte, 92200 Neuilly, ou de notre ami Julien SKOWRON (l'un des plus fins connaisseurs, appréciés chez Les Ménestriers et dans l'Ensemble Guillaume de Machaut). Son téléphone : 700-63-94.

Conditions d'accueil dans les conservatoires nationaux de région d'élèves des sections préparant au baccalauréat de technicien musique.

La circulaire n° 74-415 du 8 novembre 1974 a fixé les conditions d'ouverture et de fonctionnement des sections préparant au baccalauréat de technicien musique. Elle a notamment indiqué que les cours d'enseignement musical spécialisé pouvaient avoir lieu soit dans les locaux de l'établissement scolaire, soit dans ceux d'un conservatoire national de région.

La présente circulaire a pour objet de préciser, dans ce dernier cas, les rapports sur le plan financier entre l'établissement public national et la municipalité gestionnaire du conservatoire national de région et de rappeler le rôle de chacune de ces collectivités publiques dans le fonctionnement des sections d'enseignement musical.

Il convient d'observer au préalable que le classement d'une école de musique en conservatoire national de région résulte d'une convention passée entre le secrétariat d'Etat à la Culture et la collectivité locale intéressée. A cette occasion, cette dernière s'engage à assurer une partie de l'enseignement musical des classes préparant au baccalauréat de technicien musique. En contrepartie, le secrétariat d'Etat à la Culture attribue des subventions destinées à l'acquisition de matériel musical et à la rémunération d'un certain nombre de personnels de direction et d'enseignement.

Ceci étant, l'accueil des élèves des lycées qui sont, pour partie, enseignés dans un conservatoire national de musique peut constituer, en matière de fonctionnement, une charge financière spécifique susceptible de justifier un remboursement à la collectivité locale.

Dans cette hypothèse, il convient que les chefs d'établissement passent une convention avec la municipalité gestionnaire du conservatoire national de région, fixant, outre les conditions générales d'accueil des élèves, les modalités de remboursement des frais de fonctionnement qui en résultent.

Le remboursement sera fondé sur les charges de fonctionnement (chauffage, éclairage, nettoyage des locaux et du matériel) liées exclusivement à la scolarisation des élèves du conservatoire. Le montant sera fixé par référence aux frais de la sorte réellement engagés et, selon la nature de la dépense, au prorata du nombre d'élèves accueillis et de la durée d'utilisation des locaux.

Il appartiendra à la collectiivté locale de présenter à l'administration collégiale toute justification utile à cet égard.

Ces dépenses seront inscrites au budget de l'établissement public d'enseignement et imputées sur les crédits ouverts au titre du fonctionnement.

La convention fera référence expresse au principe de la gratuité des études dans le second degré (loi du 31 mai 1933) en application duquel aucune redevance de quelque nature que ce soit ne peut être demandée aux familles pour l'enseignement donné dans le cadre de l'horaire réglementaire des sections musicales.

Elle sera conclue pour une période d'un an renouvelable par tacite reconduction. Des avenants, passés dans les mêmes formes que la convention initiale, pourront apporter des modifications au montant des versements opérés au profit de la collectivité locale.

La convention sera signée par le représentant de la collectivité locale et par le chef d'établissement, après visa de l'autorité de tutelle.

A l'avenir, les dossiers de demande de création de sections préparant au baccalauréat de technicien de musique devront comporter obligatoirement l'extrait de la délibération du Conseil municipal par laquelle la collectiivté locale s'engagera à accepter les conditions de fonctionnement définies par la présente circulaire.

BAC A6

15.
Der Tod und das Mädchen.

(Originaltonart.)

Claudius.

Op. 7. № 3.

Mässig. (𝅗𝅥 = 54.)

73.

pp

Etwas geschwinder.

(Das Mädchen.)

Vor - ü - ber, ach, vor - ü - ber! geh' wil - der Kno - chen - mann! Ich

p *cresc.*

bin noch jung, geh' Lie - ber! und rüh - re mich nicht an, und

rühre mich nicht an.

dim. *pp*

Das erste Zeitmass.

(Der Tod.)

Gib deine Hand, du schön und zart Ge - bild! bin

pp

Freund und komme nicht zu stra - fen.

Sei gu - tes Muts! ich bin nicht wild, sollst

sanft in meinen Armen schla - fen!

EXPEDITION, ACHEMINEMENT ET DISTRIBUTION DE LA REVUE

Il ne se passe pas de semaine sans que nous ne recevions des réclamations concernant l'acheminement de la Revue : numéros n'arrivant pas à destination.

Le soin qui entoure nos expéditions, chaque mois (double contrôle, comparaison avec les envois du mois précédent, respect des obligations imposées par la Poste elle-même) nous met à l'abri de toute erreur, oubli ou manquement de notre part.

Comprenant fort bien les désagréments pouvant résulter d'une telle situation, préjudiciable au destinataire comme à l'expéditeur, nous vous demandons de vous conformer aux indications suivantes :

1 - Dans les quinze premiers jours du mois de parution, les numéros doivent vous parvenir.

2 - Passé ce délai, adressez-vous au Receveur du Bureau de poste destinataire, ne vous contentez pas d'une réponse verbale, mais au moyen d'un des formulaires : 847 Réclamation pour retard, ou 845, Réclamation concernant un objet de correspondance, que le Bureau tient à votre disposition.

Remplissez le formulaire et remettez-le à votre bureau, adressez-nous un duplicata. Ainsi, nous agirons de deux côtés.

L'EDUCATION MUSICALE



En 1950, furent créées les Rencontres Internationales de Bayreuth, dans le souci de réunir sous la bannière de l'art, la jeunesse du monde dans un but d'apprendre à se mieux connaître, se comprendre, s'apprécier et fraterniser, souci constant du fondateur Herbert Barth. Le compte rendu ci-après sur les activités 1976 et le programme 1977 ne manquera pas d'attirer votre attention et, ce faisant, vous déciderez vos élèves et les inciterez à vivre ce prodigieux bain artistique ne pouvant qu'enrichir leur culture aussi bien en musique que dans les autres arts. Enfin, ce qu'hélas! nous les aînés, n'avons pas connu, tous peuvent assister aux représentations du Festival.

Depuis de nombreuses années fonctionne un jumelage fécond, celui de Bayreuth-Annecy. Et voici que pour la première fois, en 1976, les Rencontres de Bayreuth se joignent à ce jumelage, résultat des efforts de Herbert Barth auxquels j'ai participé. Vous pourrez juger du magnifique succès de l'entreprise.

André MUSSON

RENCONTRES INTERNATIONALES DU FESTIVAL DE BAYREUTH DESTINÉES A LA JEUNESSE du 5 au 27 août 1976

BAYREUTH 1950-1977

Rencontres 1977

Pour participer à ces Rencontres, les jeunes gens et les jeunes filles doivent être âgés de 18 à 25 ans; s'ils sont étudiants, au-delà de cette limite d'âge, ils devront joindre à leur bulletin d'inscription une attestation délivrée par leur établissement.

Montant des droits : Droits d'inscription : DM 30.—. Droits de participation : DM 175.—.

Cette somme comprend l'assistance aux cercles d'études et aux séminaires, le logement dans les dortoirs, le petit déjeuner, le repas de midi et l'entrée gratuite à toutes les séances organisées dans le cadre des Rencontres. — Assurance : maladie, accidents et responsabilité civile DM 8.—. Billets pour le Festival à DM 10.— (des places à visibilité limitée), 19.—, 24.—, 41.—.

Mode de paiement : Dès votre demande, il vous sera adressé un questionnaire à retourner rempli, puis il vous sera adressé un formulaire d'inscription et un bulletin de commande pour les billets du Festival. Nous vous prions d'effectuer alors le règlement des droits d'inscription en même temps que votre inscription. Pour le virement des autres droits, veuillez attendre d'avoir reçu une facture. Date limite pour ce versement : 1er juin 1977.

Le logement est prévu dans des salles de classe, à raison de 12 lits environ par dortoir.

Le petit déjeuner et le repas de midi se prennent en commun au centre des Rencontres. On trouvera également, surtout pour le dîner, à la cantine des Rencontres, un rayon d'alimentation et de boissons à des prix normaux. Il ne sera pas possible de s'installer au centre de Rencontres avant la date d'ouverture, ni d'y rester après la clôture.

Cercles d'études : *Orchestre.* (Direction : Erich Bergel). On y étudiera les œuvres suivantes : Ralph Vaughan Williams, Symphonie No V, ré majeur (1943); Bohuslav Martinu, Concert pour deux orchestres à cordes, pianoforte et timbales (1938); Igor Strawinsky, L'Oiseau de feu, Suite symphonique (1919) — Les instrumentistes dont la formation n'atteint pas le degré supérieur pourront trouver à s'employer dans le cadre d'un *second orchestre.* Le choix des ouvrages qu'on y étudiera sera fixé au début des Rencontres —.

Chœur (Direction : Karl Friedrich Beringer). On y étudiera les œuvres suivantes : Igor Strawinsky, Messe pour chœur mixte et deux quintettes à vent (1948); Anton Bruckner, Messe N° II mi mineur pour chœur et instruments à vent (1866).

Musique de chambre du XXe siècle. (Direction : Prof. Robert Hinze). On y étudiera les œuvres suivantes : Arnold Schœnberg, « Pierrot lunaire », op. 21 (1912) pour voix, piano, flûte traversière (piccolo), clarinette (basse), violon, viole, violoncelle. Dieter Einfeldt, « Apocalypse » pour ensemble instrumental (Clarinette, basson, trompette, trombone, violon, contrebasse, percussion, voix, pantomime). Milan Stibilj, « Xystus » 2 solistes percussion, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, quintette à cordes. José Serebrier, Symphony for percussion (6 solistes percussion).

Cours de musique d'ensemble à l'usage des jeunes artistes lyriques (opéra). (Direction : Hjordis Hymander, Pekka Salomaa). *Séminaire Wagner pour tous les participants* (du 13 au 15 août) — Rencontre des jeunes auteurs européens — 17e Exposition d'art international — Tournée de la Haute Franconie — Possibilité d'assister aux représentations du Festival.

Représentations au Festphielhaus :

Août 1977. — 11 : Tristan; 12 : Parsifal; 17 : Rheingold; 18 : Walküre; 20 : Siegfried; 22 : Gotterdammerung.

Les villes d'Annecy et de Bayreuth ont célébré cette année le 10e anniversaire d'un jumelage particulièrement actif : il a déjà permis des milliers d'échanges, de rencontres, d'établissement de liens entre jeunes ou adultes français et allemands de toutes conditions, sociétés, syndicats, élus, organismes professionnels ou nationaux (comme les victimes de guerre : veuves de guerre, anciens combattants, etc.).

C'est sous l'égide du Comité de Jumelage Annecy-Bayreuth que, après leur participation en août aux « Jugend Festpiel Treffen 1976 », — les « Rencontres Internationales destinées à la Jeunesse du Festival de Bayreuth 1976 » —, 135 jeunes artistes de 15 nationalités sont venus de Bayreuth à Annecy. Du 1er au 7 septembre, ils ont donné dans la région annécienne et à Aix-les-Bains, huit concerts de musique instrumentale et vocale.

LA RENCONTRE DES MUSES ... A BAYREUTH

Un mois de vie commune donne la possibilité de multiples activités artistiques ou littéraires : concerts, représentations dramatiques, lectures d'auteurs, expositions, mais aussi séminaires (en plusieurs langues), cercles de travail, ateliers musicaux ou théâtraux avec une orientation vers les formules nouvelles, les formes d'expression scénique, tout en œuvrant à la production des grands ouvrages des années passées.

... ET A ANNECY

Après le travail en commun à Bayreuth des « Rencontres » de cette année 1976, 135 jeunes musiciens se sont produits à Annecy et en Savoie du 1er au 7 septembre dans les formations suivantes : formations de chambre, grand orchestre et chœurs des « Rencontres 1976 », l'orchestre à cordes du Conservatoire Franz Liszt de Budapest, l'ensemble à vent de Katowice, l'ensemble de musique de chambre du Conservatoire de Cluj (Roumanie), l'orchestre à cordes du Conservatoire de Iassi (Roumanie).

LES CONCERTS

Le concert inaugural eut lieu dans la grande salle des chevaliers du Château des Duc de Nemours à Annecy. Il permit d'entendre des formations de jeunes artistes roumains et polonais dans des œuvres classiques ou modernes, où ils semblent particulièrement à l'aise. Ce qui frappe surtout dans ces ensembles c'est la superbe technique du jeu des cordes émanant d'un enseignement issu de la tradition de la virtuosité transcendante — enseignement souvent délaissé chez nous —, et le niveau très élevé des cuivres et surtout des bois. L'orchestre à cordes du Conservatoire F. Liszt de Budapest, dirigé par le Professeur Albert Simon, exécuta avec un sens aigu des contrastes « l'Eté » des « Quatre Saisons » de Vivaldi. Deux formations du Conservatoire de Cluj jouèrent, pour les cordes et piano, l'Allegro du Quintette en la maj. de Dvorak, et pour les cuivres, trois madrigaux de Le Lassus. Les bois du conservatoire de Katowice honorèrent Jacques Ibert. Enfin l'orchestre à cordes de Iassi, dirigé par le Professeur Ion Baciu montra dans une œuvre moderne de Dinu Popovici (né en 1922), que même chez les compositeurs actuels de ce pays le courant moderne n'a pas réussi à effacer l'héritage de la Grèce et de son univers sonore, ni son heureux mariage avec l'esprit latin.

Les concerts du jeudi 2 septembre à la Salle Lamy, et du vendredi 3, à l'église Saint-Maurice, permirent de produire des solistes ou de petites formations nées des « Rencontres » : œuvres pour guitare de Villa-Lobos, par le brésilien N. Costa, le transcendant « Monologue » pour Hautbois de Fr. Schenker, auquel le roumain Aurel Marc a donné une interprétation digne des plus grands hautboïstes, le 5e quatuor de Bartok par le quatuor de Iassi, une sonate pour violon seul par la hongroise Erika Toth, au jeu intelligent, net et sûr, le quintette à vent de Reicha par le groupe de Katowici, la sonate de Poulenc pour cor, trompette et trombone par un trio de Cluj, un remarquable quintette en sol mineur de Danzi qui groupait un flûtiste yougoslave, un hautboiste et un bassoniste anglais, un clarinettiste roumain et un corniste suisse.

A la suite de ces concerts un journaliste écrit : « le rôle de la critique est parfois ingrat, mais il arrive aussi que cela soit une joie réelle : telle est la qualité des programmes et des interprètes que nous avont pu entendre.

Deux concerts faisant appel à des formations plus importantes et plus consacrées à des œuvres modernes eurent lieu au Château d'Annecy et, le dimanche après-midi, dans la grande cour à arcades superposées du magnifique Château de Clermont. Signalons les interprétations de « la cheminée du Roi René » de D. Milhaud, des « Novelettes » pour quatuor à cordes de Mihail Andricu (mort en 1974), les « Miniatures Lyriques » de Josef Swider (compositeur polonais contemporain), le « Codex Cajoni » (composé en 1968) de Dinu Popovici, transposition orchestrale moderne du folklore roumain, de même que la Ballade pour Violon et Orchestre de C. Porombescu (1883) et enfin « Jeux » de Sabin Pautza (né en 1941).

Enfin le concert de clôture fit place aux grandes formations issues du travail des « Rencontres » à Bayreuth : les chœurs dirigés par Karl F. Beringer, jeune et talentueux chef de chœur et professeur à Nuremberg, et le grand orchestre dirigé par le professeur Ion Baciu de Iasi. Fruits d'un travail remarquable, ils déchaînèrent l'enthousiasme d'un public venu en foule, avec des œuvres pour chœur a capella de Brückner, Schutz, ou avec orchestre (cantate « Bleib bei uns » de Bach) et deux œuvres orchestrales : la symphonie concertante pour violon, cello, hautbois, basson et orchestre de Haydn et « la Moldau » de Smetana.

Une réception avait eu lieu à la Mairie d'Annecy, où le Dr Servattaz, maire-adjoint, président du Comité de Jumelage, avait remercié les participants et les professeurs ou directeurs : M. et Mme Roméo Ghircoiasiu de Cluj, M. le Recteur et Mme Ion Baciu de Iasi, le Dr Balea de Cluj, MM. Albert Simon, Budapest, Paivel Roczek de Katowice, et M. et Mme Herberth Barth, directeurs du stage.

Il souligna que la difficulté de telles rencontres, — la barrière linguistique —, aplanie par le langage musical universel, ne semblait plus exister pour les jeunes de 15 nations présentes. Etant donnés la qualités des programmes, le succès rencontré et l'enthousiasme aussi bien des exécutants que du public, il forma le vœu de voir se renouveler de tels échanges qui pourraient devenir « la biennale des Rencontres Musicales Internationales de Bayreuth à Annecy ». Notons que cette année, 90 jeunes musiciens français ont suivi ces « Rencontres » durant le Festival 1976 à Bayreuth.

Raymond GAILLARD
Professeur d'Education Musicale
Directeur de cours et conférencier aux « Jugend Festpiel Treffen » de Bayreuth

LES RENCONTRES INTERNATIONALES DESTINEES A LA JEUNESSE DU FESTIVAL DE BAYREUTH 1976

Les « Rencontres musicales internationales de Bayreuth » sont une véritable ruche humaine artistique : 400 à 500 jeunes artistes de 35 nations se rassemblent à l'époque même du Festival de Bayreuth et pendant tout le mois d'août réalisent une communauté d'échanges par le même amour de la musique et des autres arts : théâtre, danse, peinture, littérature. Organisation unique en son genre, les « Rencontres » furent créées en 1950 par un grand animateur et idéaliste au service des lettres, des arts et de la Jeunesse : Herbert BARTH. En 1957, Herbert BARTH donne à ces « Rencontres » leur forme définitive sous l'aspect d'un centre idéal des arts avec un but précis. En premier lieu : travailler à l'édification de la paix mondiale, faire naître et assurer la compréhension entre les peuples, enfin créer une sorte de « tribune libre » en groupant une élite de jeunes qui contribueraient à créer un nouveau climat culturel dans une totale communauté et une totale liberté favorable aux confrontations les plus fécondes : « Ici, dit un critique, le renouveau est amorcé. On a l'impression qu'une grande idée est née qui, un jour, pourrait produire des fruits merveilleux, si l'esprit d'unité, de cohésion et de coopération subsiste ».

Depuis cet esprit n'a cessé de se fortifier à l'ombre de la « colline sacrée ». Le soutien des plus grandes personnalités du monde et les plus hauts personnages ont consacré l'entreprise. Wolfgang Wagner, en rapprochant le « Festival Richard Wagner » et les « Rencontres » écrit : « Nous voulons réaliser dans le cadre de nos intentions et sur le plan pratique, une véritable communauté internationale à laquelle, condition primordiale, la jeunesse participe de façon effective ».

CENTRE INTERNATIONAL DE LA SAINTE BAUME

31 Mars au 6 Avril :
« LA MUSIQUE ET LE SACRE »
6 au 20 Mars :
« FILMS D'AUTEURS »

A PROPOS DE FIDELIO

par Yves HUCHER

A l'Opéra de Monte Carlo

Première commémoration du cent cinquantenaire beethovenien, l'Opéra de Monte-Carlo a ouvert avec *Fidelio*, sa saison lyrique qui se poursuivra avec *Butterfly* en février, *le Barbier de Séville* (9, 11 et 13 mars), et la *Manon* de Massenet (23, 27 et 30 mars).

Sans doute ne garderons-nous pas un souvenir parfaitement pur de cette reprise, qui honorerait pourtant plus d'une scène lyrique de notre connaissance: nous sommes trop attachés à la perfection des productions monégasques pour ne pas être trop exigeant peut-être!

Des décors sans grand pouvoir d'évocation mais surtout des costumes d'une affligeante pauvreté d'invention. Une distribution assez homogène mais dont on retient davantage la présence de Tugomir Franc (Rocco), la vaillance d'Hubert Hoffmann (Don Fernando) ou la silhouette inquiétante de Rudolf Holtenau (Pizzaro) et la grâce de Branca Beretovac (Marcelline) que les interprétations des deux protagonistes: Roberta Knie porte bien le travesti mais la justesse n'est pas impeccable et le timbre manque de chaleur. Robert Ilosfalvy possède une belle voix mais il ne semble jamais entrer pleinement dans son rôle.

Reste ce que l'on doit à Lovro von Matacic, chef permanent de l'Orchestre National de Monte-Carlo: la mise en scène et la direction de l'ensemble.

Nous avons beaucoup aimé cette mise en scène, sobre sans pauvreté, expressive sans maniérisme, hiératique sans immobilisme fastidieux, puissamment évocatrice dans la façon d'animer les chœurs. Elle est d'un chef d'orchestre et, pourrait-on dire, d'un chef d'orchestre wagnérien, qui entend dans la partition l'indication d'un geste, d'une attitude, d'un mouvement qui correspond à tel accord, à tel silence ou à tel phrasé d'un instrument soliste. Lovro von Matacic nous prouve — qu'il en soit remercié! — qu'il y a moins à craindre d'un chef qui se fait metteur en scène que d'un metteur en scène nouvelle vague qui croit bon d'assaisonner la musique lyrique à son (mauvais) goût.

Hélas! Pourquoi faut-il que la défaillance soit venue, justement ici, de l'orchestre, loin d'être au meilleur de sa forme et très insuffisant du côté des cuivres mais aussi du chef lui-même qui semblait avoir oublié les multiples précautions de Beethoven pour préciser les pianissimi et signifier sa défiance des *fff* abusifs. De telle sorte que le meilleur de l'œuvre de Matacic fut la façon dont le metteur en scène vint assister le chef d'orchestre par une idée parfaitement en situation: l'utilisation du rideau de fer comme mur de la prison. Par ce procédé (qui annihilait tout bruit de changement de décor) la fameuse *Ouverture n° 3* prenait tout naturellement sa place dans le drame et était très loin de cette « catastrophe dramatique » que redoutait Hermann W. von Waltershausen, dans sa *Dramaturgie de Fidelio*.

Le Chœur des Prisonniers

En dépit de ces réserves, nous avons connu durant cette représentation de *Fidélio*, un instant d'émotion intense, profonde, poignante, grâce au « Chœur des Prisonniers », — et le mérite en revient en particulier ici au travail en profondeur qu'effectuent les chœurs de Monte-Carlo sous la direction de Marcel Gay.

Une telle exécution fait alors ressortir toute la beauté, tout le sens de cette page à la fois grandiose et humaine.

Les prisonniers sortent de l'ombre et ils protègent leurs yeux de cette lumière pourtant tant espérée et qui leur fait mal. Ils tâtonnent, ils hésitent; ils tremblent, ils frémissent d'une joie à laquelle ils n'osent plus croire: ils ont peur de ce bonheur comme leurs yeux ont peur de la lumière. C'est un tremblement intérieur quasi divin dans une allégresse profondément humaine: les invocations à Dieu ne se mêlent-elles pas d'ailleurs aux élans de ces pauvres êtres qui n'osaient plus rien espérer. Et, surtout cela, l'orchestre, véritable frère des voix humaines, confie aux flûtes, aux clarinettes et aux violons, la sublime mission de chanter le bonheur du jour, l'espoir de la libération.

On frémit en songeant à ce que fut la retombée de ce sommet dans la première version de *Fidelio*: une scène mélodramatique, où le méchant Pizarro exhorte ses acolytes à veiller et où ceux-ci protestent de leur parfaite obéissance! Il fallut attendre le remaniement de 1814 et l'intelligente collaboration de Trischke pour modifier le livret primitif de Sonnleithner: la scène sur laquelle Beethoven avait tant peiné sans succès fit place au quintette accompagné du chœur, qui termine l'acte.

Et c'est le retour au cachot, à l'obscurité, à l'angoisse: avec le jour qui s'estompe meurt l'espérance, car il faut que cela soit. « *Es muss sein!* » Il doit en être ainsi...

Le sens de l'œuvre

Et jusqu'au bout, il doit en être ainsi...

Il y a bien — nous y insistons — un constant effet de contraste entre les pianissimi et les forte notés sur la partition. Mais l'antithèse ne se résoud pas en une synthèse facile, car elle est bien autre chose qu'un simple effet manichéen de contraste: elle est l'image de toute la contradiction dans laquelle se résume la destinée de Beethoven, homme et créateur.

L'homme dont la vie fut une quête de l'Amour conjugal, connaît cette attente qui n'est possible que dans l'espérance; celui qui tant de fois crut voir — ou voulut croire?... — s'ouvrir les grilles de sa solitude et tomber les chaînes de ses mains, pour qu'il marche vers la Bien Aimée Immortelle et qu'il lui tende les bras, celui-là sait bien que Florestan existe et que tout homme doit pouvoir espérer qu'une Femme possède le courage, la force morale, l'amour pour supporter l'épreuve que Léonore sait s'imposer. Beethoven sait que le moment des retrouvailles serait moins heureux si son héroïne n'avait pas dû creuser de ses propres mains, en compagnie de Rocco, la tombe de son bien-aimé.

Et le musicien sait que, sans cette descente au tombeau et ce sinistre duo, le beau duo de passion éperdue ne pourrait pas s'accompagner de cette course jubilante des violons, ni être entrecoupé de ces instants d'extase: « *Mein Mann an meiner Brust...* ».

Bien plus encore, Beethoven médite sur sa devise: « *Durch Leiden Freude!* ». A travers la Souffrance, la Joie! Il sait qu'à l'instant de la liberté, les prisonniers doivent d'abord s'agenouiller pour remercier leur sauveur, don Fernando. Alors, plus beau, plus illuminé de joie est le geste de celui-ci: il les relève et leur dit en des mots qui annoncent le Finale de la *IXe Symphonie*: « Je ne suis ici qu'un frère parmi ses frères! ».

Et Beethoven sait tout ce qu'il doit connaître de travail et de doute, de pages déchirées et de nuits d'insomnie, de sacrifices aussi consentis aux nécessités dramatiques, avant de parvenir au couronnement de son œuvre.

C'est d'abord, avec une ferveur religieuse, le chant de Léonore qui délivre Florestan de ses fers. Les cinq voix *soli* reprennent la phrase avec flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, avant que le chœur lui confère son ampleur et sa sérénité. Puis s'élève l'hymne triomphal à la Fidélité, où s'insère une tendre phrase en duo des époux réunis. Aux acclamations du chœur, répond un brusque pianissimo des cordes en pizzicati, soutenues par les cors: c'est le silence frémissant de la foule sur lequel Florestan entonne le chant d'allégresse, le *Jubel lied,* accompagné en sourdine par le quatuor des voix et le chœur. Et c'est la victoire finale, cuivres, timbales, clameurs triomphales; c'est le rêve d'universelle fraternité qui, dans le cœur tourmenté de Beethoven, s'unit à l'autre rêve, celui de son impossible bonheur.

Fidelio et l'Histoire

Si l'on comprend cela on ne s'étonne plus ni de l'entêtement passionné de Beethoven à utiliser un « argument » qui prête plus à sourire qu'à s'émouvoir, ni de cette sorte d'inconscience, d'état second, dans lequel il semble bien avoir vécu le premier échec de son œuvre.

« Un trait sublime d'héroïsme et de dévouement d'une des dames de la Touraine, dont j'ai eu le bonheur de seconder les généreux efforts... ».

Telle est la première rédaction du sujet de « Fidélio », tel que le conte Bouilly qui, en effet, ne l'a pas inventé : administrateur du département, à Tours, pendant la Terreur, il en a connu l'héroïne, une Tourangelle, dont l'héroïsme fut notoire.

Beethoven ignora l'origine vécue de cette anecdote dont Jean-Nicolas Bouilly, hériter des bergeries d'un Berquin et annonciateur des « ficelles » d'un Scribe, fit un livret pour le compositeur Gaveaux: *Léonore ou l'Amour conjugal, fait historique espagnol,* créé à Paris, au Théâtre Feydeau en 1798. La transposition du lieu s'explique par le fait que les « personnages du drame » vivaient encore. Cela n'influence en rien, par bonheur, Beethoven qui possède un exemplaire de la partition de son devancier. Mais il faut qu'il ait cru profondément à la valeur de « son » livret pour s'acharner comme il le fit sur sa partition: trois cent cinquante pages d'esquisses; dix-huit variantes pour l'air de Léonore et autant pour celui de Florestan. On pourrait multiplier les preuves de ce genre. Plus significatif encore est la sagesse avec laquelle Beethoven se met à l'ouvrage, prenant les numéros dans l'ordre du livret, n'y voyant d'abord qu'une sorte de drame bourgeois, parfaitement ridicule mais noble dans ses intentions. Et de fait, avant l'air de Léonore, rien n'annonce le chef-d'œuvre qui va jaillir, le sommet vers lequel va nous entraîner le musicien: de l'atmosphère tragique de la Révolution — un tragique adouci toutefois par une amourette entre prisonnier et fille du géôlier — qui peut deviner que nous allons bondir vers le grand hymne de Fidélité et de Fraternité?...

Seul Beethoven, dans une sorte de prescience géniale, pouvait en avoir l'intuition... Mais quelle confiance encore plus passionnée ne fallait-il pas avoir dans la destinée de son œuvre pour accepter les circonstances de sa création !...

La première de *Fidélio* a lieu le 20 novembre 1805.

Sept jours après l'entrée de Murat à Vienne et douze jours avant Austerlitz!...

C'est d'abord dans les archives du Ministère français de la Guerre que l'on peut lire les causes de l'insuccès de *Fidélio:* depuis le début du mois, le désordre et la confusion augmentent dans la capitale autrichienne; les habitants empêchent la fuite de leur empereur quatre jours après le départ de sa famille; puis c'est Murat qui précipite les choses et, malgré la défense de son empereur, pénètre le premier à Vienne dont l'incendie sera évité de justesse; c'est la tactique de Napoléon, bienveillant à l'égard des Autrichiens et qui se montre irrité seulement contre les Russes.

Dans un tel climat, qui pourrait entendre le message beethovenien?...

Ni l'officier français, nourri d'idéologie révolutionnaire, ni le soldat qui ne retiendra de la partition qu'une petite marche militaire et quelques appels de trompettes. Ni le mélomane viennois, tout entiché de classicisme français, et qui, pour l'heure, a bien d'autres soucis en tête que le problème de l'amour conjugal! Alors, personne ne voit le plan parfaitement logique du grand air, bâti selon les règles du plus pur classicisme et suivant les sentiments du personnage, son examen de conscience que constitue cet *aria.* Un critique parle de cette mélodie « tourmentée dénuée d'expression passionnée et de charme frappant et irrésistible ». Un autre relève « la banalité de l'ouverture, la longueur et les répétitions dans les morceaux de chant »; le chœur des prisonniers est qualifié de « complètement manqué » et la jubilation du duo d'amour est taxée de « grossièreté »...

Plus tard, la critique française ne sera pas plus lucide. Et ce sera une fois de plus, la gloire de Habeneck à la tête de son orchestre du Conservatoire, et de Berlioz — le seul vrai critique musical de son temps! — d'avoir amené peu à peu le public à comprendre et à aimer un chef-d'œuvre qui, à la différence de beaucoup d'autres, résiste à toutes les épreuves du temps.

Les Métiers de la Musique

A L'ATTENTION DES PROFESSEURS D'EDUCATION MUSICALE
ET DES CONSEILLERS D'ORIENTATION
POUR INFORMER LES ELEVES DE TROISIEME
ET EVENTUELLEMENT DE SECONDE
SUR LES CARRIERES DES METIERS DE LA MUSIQUE

Classes des métiers de la musique

Les classes des métiers de la musique au lycée technique de Sèvres, créées en 1950 — préparation unique en France — ont pour but de former des jeunes gens et des jeunes filles aux diverses professions se rattachant aux métiers de la musique, à l'exclusion du professorat des lycées.

Conditions d'entrée

Le concours d'entrée — généralement en mai — est ouvert aux élèves sortant d'une classe de 3e ou 2e.

Des notions musicales sont exigées au départ et sont contrôlées par un examen. En ce qui concerne l'enseignement général, l'admission se fait sur le dossier habituel demandé pour toutes les entrées en seconde.

Examen d'entrée (mi-mai)

Solfège : 2 clés *(sol et fa)*, niveau Lavignac *(vol. 1A - 1B)* — Dictées : 2 dictées à une voix *(niveau baccalauréat)* — Théorie musicale — Tests musicaux : exercices *(mélodiques et rythmiques)* — Notions d'histoire de la musique — Identification des principaux styles musicaux *(classique, romantique, contemporain, par audition d'œuvres)* — Exécution vocale ou instrumentale au choix du candidat.

Etudes

A partir de la 2e, les études sont de trois ans, comportant un enseignement très complet :

a) Formation musicale :
Histoire de la musique — Comparaison d'enregistrements - Discographie — Dictées - solfège - théorie — Analyse harmonique — Technologie des instruments — Déchiffrage instrumental et vocal — Chant choral.

b) Formation générale :
Français — Mathématiques — Physiques *(notions d'acoustique et enregistrement)* — Anglais ou allemand.

c) Formation commerciale :
Initiation économique et juridique *(droits d'auteurs)* — Dactylographie — Classement et organisation de bureau — Correspondance commerciale.

Examen de sortie

Ces études sont enrichies d'un stage professionnel de 6 semaines au cours de la 3e année, stage effectué sous la responsabilité du lycée. En juin, les élèves passent alors le brevet de Technicien des Métiers de la Musique (créé en 1957), breveté en 1966.

Débouchés

Ce brevet de technicien ouvre des voies très diverses aux élèves : celle du secrétariat musical, dans des firmes de disques ou auprès de chefs d'orchestre ou musiciens; celle du travail dans les discothèques, bibliothèques, phonothèques *(discothèques de prêt, maisons de la culture, O.R.T.F.);* celle, plus rare, des services de prise de son, de gravure, de montage et mixage au sein des firmes.

Signalons que le B.T.M. permet l'accès à certains concours : assistants de production et « thécaires » à l'O.R.T.F. (discothécaires, bibliothécaires musicaux, phonothécaires); concours de discothécaires dans les discothèques d'arrondissement de Paris et ultérieurement de province.

Il est bien évident que pour réussir, un élève doit faire preuve de bonnes qualités d'initiative, jointes à celles d'un bon musicien.

Inscription

Se conformer à la réglementation en vigueur pour les entrées en seconde. Contacter l'établissement d'accueil dès le mois d'avril.

Bourses

Si la situation de famille le justifie, les élèves des classes des métiers de la musique peuvent obtenir les bourses nationales de série *(externat, demi-pension)*.

Logement

Le lycée reçoit des élèves externes et demi-pensionnaires. Possibilité de trouver des chambres chez l'habitant.

N.-B. : Les horaires et programmes de cette section sont contenus dans la brochure n° 306 Pg éditée par le S.E.V.P.E.N., 13, rue du Four, 75006 Paris.

EXAMEN 1977
Mercredi 11 mai

Pour tous renseignements complémentaires
téléphoner à : 027.08-00, poste 375
ou écrire à :
ASSOCIATION DES ANCIENS ELEVES
DES METIERS DE LA MUSIQUE
Sections techniques du lycée pilote de Sèvres
Lycée technique de Sèvres
21, rue du Docteur-Lédermann - 92310 Sèvres
Permanence au lycée le samedi matin
(en période scolaire)
de 10 heures à 12 heures 30, salle 10

SUPPLÉMENT AU DIALOGUE DES NORNES

propos sur la Tétralogie selon Pierre Boulez et Patrice Chéreau (4) *

par Michel GUIOMAR

Bayreuth 1976

Dans une étude aussi limitée à une scénographie particulière, nous ne pouvons et ne désirons pas montrer, parmi les réalisations récentes suscitées par le centenaire de Bayreuth, toutes les structures, objets et accessoires scéniques et les conceptions de la *Tétralogie* qui annoncent l'œuvre de Patrice Chéreau. Après avoir remarqué combien le metteur en scène s'empruntait à lui-même, nous ne prétendons pas qu'il ait immédiatement imité d'autres réalisations de *l'Anneau*, encore qu'une tentative avec évidence trop hâtive pour une œuvre de cette ampleur, l'ait sans doute invité à s'imprégner d'une documentation antérieure très proche, mais un climat a régné depuis plusieurs années sur les scènes lyriques européennes, auquel P. Chéreau n'a pas été insensible ; conséquence d'affinité, convergence ou emprunt conscient, le fait tombe sous le reproche de P. Boulez qui, dans le programme de *Rheingold* demandait implicitement que tout metteur en scène de Wagner sût refuser à la tradition théâtrale commune et les sollicitations circonstancielles et contemporaines, quand — rappelons les termes que nous avons déjà cités — il constatait que la *Tétralogie* « rejette tout contact avec la mécanique usuelle des exécutions, refuse tout compromis avec les accommodements que l'environnement théâtral habituel implique » et « l'insertion dans un contexte courant ». Il en ironisait même dans une image familière :

« Souvent encore, le théâtre d'Opéra fait penser à ces cafés où, si l'on est assis près du comptoir, on entend les garçons lancer à voix haute leurs commandes variées : et une *Carmen, UNE!* et une *Walkyrie, UNE !* et un *Rigoletto, UN* [...]. Wagner exécrait ce système contre lequel il a vitupéré avec violence [...]. La fonction de la représentation devrait être fondamentalement différente, les mythes qu'elles nous propose n'ayant aucune commune mesure avec le divertissement, au sens paschalien du terme.

Sans doute, en rappelant que la représentation de Wagner « refuse les normes de ce qui a précédé, refuse les conventions dans lesquelles le spectacle d'opéra s'est enlisé », P. Boulez envisage surtout les problèmes devant lesquels Wagner lui-même s'est trouvé placé, mais le propre du drame wagnérien, plus que de tout opéra, est, nous l'avons montré (1), d'obliger la scénographie à un renouvellement constant, d'année en année. Or, il semble que le centenaire de la *Tétralogie* ait provoqué ce climat de comptoir de café et que l'œuvre ait suscité une forte commande sur tous les théâtres du monde, à laquelle les metteurs en scène n'ont pas répondu avec toute l'originalité et le génie nécessaires et avec une maîtrise de leurs fascinations personnelles qui leur aurait permis de trouver l'équilibre entre leurs désirs de nouveauté et les exigences permanentes du drame musical et de celui-ci en particulier. Ce que, en 1976, à Bayreuth comme ailleurs, devait éviter toute réalisation wagnérienne n'était déjà plus depuis plusieurs années le propos de Wieland Wagner, dont nous trouvons cependant encore quelque reflet dans des réalisations qui gardent tout de même leurs valeurs ; on citerait Wolfgang Wagner à Bayreuth, H. von Karajan à Salzbourg (1967-1970), les décors de Svoboda pour certains tableaux du *Ring* réalisé à Genève (1975-76) par Jean-Claude Riber, quelques scènes à l'opéra de Budapest (1969-1972), à l'opéra de Munich, entre 1975 et 1976, par Gunther Rennert et Jan Brazda, dont on remarquera d'ailleurs que, avec prudence et en connaissance des réelles difficultés de la tentative, l'effort demandé aux réalisateurs s'est échelonné sur plusieurs mois ou plusieurs années. Ce qui doit s'éviter aujourd'hui est bien l'idée fixe d'une « nouvelle école » scénographique déjà ancienne de près de vingt ans, et donc presque aussi menacée de désuétude que la conception de Wieland Wagner : les réalisations récentes de la *Tétralogie* auxquelles nous pensons, de s'imposer, se complaisent, comme de banales tentatives théâtrales mondiales atteintes d'un même réflexe conditionné, à imposer un historicisme transportant n'importe quelle œuvre du répertoire traditionnel à notre époque, à celle du siècle que nous venons de vivre, ou à la fiction futuriste, l'une et l'autre attitude croyant en exalter une idéologie dominante. Il est facile de remarquer que, passé les premières représentations novatrices en ce sens, la mode actuelle tombe sous les reproches de P. Boulez et, à retardement, sous les invectives de Wagner ; il s'agit là d'un nouvelle manière du Divertissement, d'un système réducteur à nos problèmes contemporains, si médiocrement socieux, des mythes contenus dans l'œuvre et, selon P. Boulez, « sans commune mesure » avec cet esprit de divertissement actuel, fût-il morbide. Pour

(*) *L'Education musicale,* octobre et décembre 1976, février 1977.

(1) *Imaginaire et Utopie* [...] *I, Wagner,* Paris, José Corti, 1976, p. 129-147.

parler plus net et annoncer notre troisième postulat devant *l'Anneau :* les idéologies d'apparences révolutionnaires sont, en ce cas précis où elles sont émises et accueillies par une intelligentsia mondaine dont le vrai progressisme se passerait volontiers, et trouvant ainsi des impacts scéniques douteux, une turbulence banale qui dévalorise à la fois le sens profond de ces idées et le message de certaines grandes œuvres, la *Tétralogie* surtout. Nous regrettons que P. Chéreau n'ait pas résisté à cette mode quand l'occasion lui était offerte d'un renouveau absolu, hors de toutes références à « la distribution quotidienne », au delà de toutes les tentatives contemporaines.

Pour dire, parmi tant, quelques aspects révélateurs de cet esprit de convergence ou d'emprunt pesant sur la réalisation de Bayreuth, son insertion au sein de plusieurs autres, la *Tétralogie* de Leipzig, par Joachim Herz et Rudolf et Reinhard Heinrich, et créée d'avril 1975 à mars 1976, annonçait idéologiquement celle de P. Chéreau et d'une manière sans doute beaucoup plus insistante de ses décors et costumes, par la constance du climat industriel, d'usine quasi imaginaire, de roues et charpentes... On avait aussi prévu que la *Tétralogie* de Covent-Garden à Londres en 1974 et 1975 respirerait le marxisme du metteur en scène Götz Friedrich. La réalisation répond à cette conception et donne des corollaires que P. Chéreau reprend fatalement: métallisme de plusieurs structures scéniques (le Nibelheim surtout), vrais enfants jouant le rôle asservi des nibelungs, références historiques... mais G. Friedrich et le décorateur Svoboda ont su préserver l'utopie wagnérienne, hausser leur propre vision utopique du monde au niveau du mythe, selon l'une des constantes de leurs attitudes (2), différencier d'une part une doctrine dont les données mêmes du domaine lyrique rendent toujours sommaire et peu efficace le message s'il est immédiatement donné, sans transposition, et d'autre part l'invitation plus persuasive à l'inconscient collectif. En ouvrant fréquemment l'œuvre sur un climat onirique et fantastique, cosmique, planétaire, l'objet, la démarche des acteurs, le décor se sont chargés de valeurs qui dénoncent mieux le monde que la pensée des auteurs entendaient condamner. Pour G. Friedrich, la *Tétralogie,* opéra cosmique et théâtre du Monde, est une parabole de l'aventure humaine actuelle, qui s'éclaire en respectant son caractère transgressif, transcendant, que P. Chéreau, sauf rares exceptions que nous dirons, tente d'enfermer dans le temps de trois générations, dans le conflit de quelques classes sociales ou d'individus.

Le climat intérieur qui, totalement contraire à l'exigence profonde de la dramaturgie, règne dans le deuxième acte de *Die Walküre* par P. Chéreau, quand Wotan reçoit Brünnhilde, en grand seigneur bourgeois accablé dans cette salle presque vide, de retraite ou de réflexion du Walhalla, était déjà celui de *l'Or du Rhin* monté au début de 1976 par Hans-Peter Lehmann, qui assista autrefois Wieland Wagner, et le décorateur Ekkehart Grübler: c'est à son bureau, et Fricka assise sur un grand canapé, scène d'intérieur également contraire à l'exigence dramaturgique, que Wotan reçoit les géants, une maquette du Walhalla posée près de lui, comme celle de P. Chéreau a demandé à R. Peduzzi pour couronner une colline singulièrement réduite elle aussi. Puisqu'on a tant admiré que P. Chéreau ait inventé de vrais géants pour les personnages de Fafner et Fasolt, mentionnons au moins que, sauf autres précédents probables, ceux-ci apparaissaient déjà dans la *Tétralogie* de Kiel en 1970.

De nombreux exemples montreraient ainsi que P. Chéreau a ressenti et subi plus que vraiment emprunté tout un courant collectif et commun qui banalise un peu son originalité apparente. La plupart des « trouvailles » que les critiques lui ont reconnues n'ont souvent été que des redites plus ou moins conscientes des innovations marquantes des réalisations immédiatement antérieures ou des conséquences scéniques obligées dans la conception qui était la sienne après celles des autres réalisateurs de la même idéologie, de la même conception. On reconnaîtrait même que sa tentatitive est finalement moins audacieuse que plusieurs contemporaines dont les auteurs n'avaient pas, comme lui, la volonté peut-être quelque peu malveillante de réduire la dramaturgie wagnérienne à un simple espace de tréteaux et la *Tétralogie* à un drame remis au domaine public d'un médiocre règlement de comptes entre classes sociales. Un Götz Friedrich, par exemple, a depuis longtemps dominé ce niveau et donné à son message marxiste plus de grandeur. Bien plus agressive, par contre, que celle de P. Chéreau la réalisation de Kassel, entre autres, témoigne d'une lourde et colossale intention que notre metteur en scène a tout de même évitée (3).

Il est inutile sans doute de comparer davantage et hors de notre propos actuel de donner un panorama de toutes les recherches et représentations contemporaines, mais nous pouvons cependant en reconnaître que P. Chéreau s'est trop conformé à l'esthétique scénographique de son époque. L'impression première est qu'il a lu l'ensemble des quatre drames monodiquement dans la continuité d'une seule idée qui lui était propre et qu'il lui a donné ses propres limites et appliqué des procédés scéniques éprouvés. Si des critiques ont reconnu au déroulement des quatre drames cette continuité, « une logique implacable », une cohérence infaillible de conception, c'est, pour une première raison, de ce qu'ils n'ont eux-mêmes ressenti la *Tétralogie* que dans ce monodisme linéaire, inapte en effet à créer la moindre incohérence visible, la moindre distorsion flagrante. Cependant, nous pensons montrer que, même ainsi, des erreurs graves ruinent cette apparente logique dramaturgique, trouble cette cohérence. Par contre, on n'a peut-être pas saisi que, d'une toute autre origine, étrangère même à la lecture, des successions de moments et d'images, assez rares mais d'une grande beauté, animaient ce déroulement d'une discontinuité différente,

(2) Cf. Denis Bablet, *Svoboda,* Lausanne, L'Age d'Homme, La Cité, 1970, ainsi que notre étude, Solitude créatrice et Société, I, *Tannhäser* ou les Pélerins de l'Impossible, *L'Education musicale,* n° 192-193-194, nov. et déc. 1972 et janvier 1973. (Mise en scène de G. Freidrich).

(3) Pour toutes ces références de scénographie, voir *Oper* 1976 « *Ring Aspekte* », Friedrich, Verlag Velber, Allemagne.

d'une incohérence cette fois enrichissante, quand au milieu d'une scénographie discursive assez banale, P. Chéreau a cédé à la tentation de quelques fantasmes purs, irréférenciés, totalement étrangers à tout historicisme ou soumettant celui-ci à leurs exigences, hostiles par essence à toute idéologie, ces remarques introduisent précisément ici nos deuxième et troisième postulats:

2. —
La *Tétralogie* est fondamentalement réfractaire à une réduction à l'historique; elle ne peut être une pure chronique humaine, fût-elle celle d'une époque ancienne.

Action d'un monde en rêve, antérieure et, dirons-nous, parallèle mais non antécédente au devenir d'une humanité encore absente, la « précipitation » scénique, au sens quasi-chimique du mot, qui l'introduit nécessairement devant nous dans notre histoire et sur la terre habitable, devrait idéalement préserver l'inconnaissable de son époque. C'est, il est vrai, l'une des idées fondamentales, mais personnelles, que nous aurions dû établir irréfutablement auparavant, car cette conception intemporelle a toujours paru sans doute si évidente à tous que la démonstration en fut négligée, tandis que dans une soudaine et suspecte émulation, nous venons de l'évoquer, les metteurs en scène rivalisent désormais pour opposer à une historicité primitive, qui se justifierait aussi mal aujourd'hui, la contemporanéité uniforme. Suivant ce courant, Patrice Chéreau a rassemblé des références historiques précises, extrêmement localisables, non seulement en datant la *Tétralogie* de la fin du XIX[e] siècle jusqu'à presque notre époque et en respectant scrupuleusement, nous l'avons déjà dit, la succession de trois générations, celle de la construction du Walhalla, celle de Siegmund, celle de Siegfried, aspect sur lequel il est inutile de revenir ou d'insister, mais encore en empruntant selon son attitude de réduction à un théâtral discursif et linéaire, des procédés, éléments de style, manières du théâtre ou du cinéma, qui se sont succédés depuis le XIX[e] siècle jusqu'à nos jours. Plus d'un siècle même se déroule et se reconnaît ainsi : climat du théâtre romantique, scène du boulevard français depuis l'époque de Frédérick Lemaître jusqu'à la nôtre, théâtre du Peuple, théâtre libre d'Antoine, gestuelle appuyée du temps du cinéma muet, ainsi que les climats de tous les grands novateurs de théâtre de ce siècle... Sans avoir toujours capté suffisamment de nombreux exemples qui auraient pu illustrer ici ce panorama historique, sans pouvoir développer leurs qualités ou leurs faiblesses, nous en avons cité quelques-uns, qui révélaient d'ailleurs l'oubli par le metteur en scène ou le refus de la priorité musicale, comme si ce qui s'exprimait en musique, échappant à P. Chéreau, il faisait mimer certaines nuances littéraires à ceux qui alors ne chantent pas. Nous pouvons en évoquer d'autres : style sfumato et clair-obscur, privilège de la pénombre de l'écran expressionniste allemand des années 1920-1930: sfumato remarquable surtout dans le bouillonnement initial des eaux du Rhin d'où surgit Alberich; nuées surgissant des malles des dieux avant l'appel de Donner; opacité claire nous dérobant le bûcher de Brünnhilde et Siegried et les derniers instants du Walhalla... Pénombres et effets de clair-obscur dans les scènes de la forêt de *Siegfried* ou dans la lumière sourde de parc autour de l'annonce de la mort de Siegmund par Brünnhilde...

A cet écran expressionniste appartient peut-être le personnage de Mime, et dans une certaine mesure celui de Loge, dont nous reparlerons; d'une physionomie assez réussie, il rappelle, il est vrai également, celui de la mise en scène de Leipzig, avec son crâne chauve ou dégarni et ses cheveux de broussailles encadrant son visage rond et faussement jovial; on peut lui trouver une grande ressemblance, jusque dans le comportement, avec certaines figures de cet écran, du climat *Caligari* par exemple ou, plus certainement avec l'étrange mandataire qui, dans la ville de la Baltique, fait signe dans son lointain château des Carpathes, à *Nosferatu le Vampire* de Murnau (1922).

Nous avons évoqué l'apparition d'Erda devant Wotan au troisième acte de Siegfried; dans ses voiles, son émergence à partir même de la Terre, son domaine, évoque irrésistiblement le tableau *la Nuit* de Ferdinand Hodler, peintre expressionniste, cette forme voilée qui surgit au centre d'un groupe de dormeurs dont l'un s'éveille d'effroi; on regrette, nous l'avons dit, que, contre le sens même de la scène, P. Chéreau n'ait pas prêté à Wotan cet effroi ou cette angoisse dont il anime à tort Erda; cette erreur se ressent encore davantage en regardant le tableau de Hodler, comme s'il nous était alors témoigné qu'une telle forme, qu'une telle matière de nuit ou de terre prenant figure ne pouvait que demeurer impassible pour l'angoisse des autres.

Ces rappels et souvenirs de tout un siècle de scénographie et d'arts plastiques sont loin d'être d'ailleurs en eux-mêmes des défauts dont nous accuserions P. Chéreau; certains sont parmi ces irruptions de fantasmes enrichissants, admirablement incohérents que nous évoquions. De plus, le fait qu'ils ne surgissent évidemment pas dans le déroulement des drames selon la chronologie de leurs apparitions dans les écoles artistiques de ce siècle, introduit fréquemment un dépaysement, une atmosphère atemporelle ou achronique qui compense quelque peu l'historisisme: quand au début du deuxième acte de *Die Walküre*, Brünnhilde, en tenue traditionnelle de Walkyrie, armure légère, lance et casque, apparaît devant Wotan en bonne tenue qui pourrait être celle d'un maître de forges de 1900 et que Fricka survient ensuite en robe de soirée, le climat d'aberration peut se discuter, mais il bouleverse remarquablement le réalisme de l'acte, suggère même le climat dans lequel Wotan est engagé, une descente d'abîme irrémédiable et nous ne pouvons même que regretter que cette manière d'emprunt onirique ou surréaliste ne soit pas ici plus constamment aggravé. S'il faut rassembler les climats qui, dans ce parcours séculaire reviennent le plus, il semble que, après la fréquence des emprunts contemporains, P. Chéreau ait surtout priviligié le réalisme (proche du réalisme contemporain d'ailleurs), l'expressionnisme et, pour une moindre part, ce que nous regrettons, un surréalisme trop prudent; en développant les autres postulats, nous rencontrerons souvent ces climats, images, irruptions et chocs de catégories et de techniques scéniques; c'est donc dans de tels cadres de discussions que nous espérons préciser les qualités et imperfections de cette vision « historiciste ».

3. —

La *Tétralogie* refuse toute intention idéologique, toute emprise consciente de l'idéologie personnelle des metteurs en scène, réalisateurs, exégètes ou spectateurs. Sans doute n'existe-t-il pas de vrai sens ou de signification unique d'un texte et encore moins d'une partition musicale, et chacun peut prétendre interpréter ou écouter; l'alliance du texte et de la musique suggère ainsi des tendances signifiantes très diverses à la scénographie, mais si la pluralité de significations est au contraire le propre des grandes œuvres, le refus que certaines opposent à telles interprétations, leur incompatibilité à proclamer une idéologie née de l'histoire et des circonstances, témoigne aussi pour leur puissance et pour leur grandeur, quand ce refus est celui de structures, celles de la *Tétralogie*, d'une extrême et insurpassable densité, de techniques et écritures nouvelles irréductibles à celles d'autres œuvres qui auraient pu prétendre suggérer, par affinités, le transfert de leurs significations idéologiques, du jeu privilégié de données elles-mêmes trop complexes (ici celles de la musique, voix et orchestre, du texte, de la scène) pour laisser l'espoir au forfuit, à des expressions aléatoires, à des messages proposant des choix. Par toutes ces données dramaturgiques la *Tétralogie* est imperméable aux accidents de l'Histoire et son essence est d'être en contradiction préalable à toute démarche autre que la soumission sans réserve au matériau même, ici en priorité — ne nous lassons pas de le redire — la Musique avant le poème et celui-ci écouté, et non simplement lu, dans sa version musicale. Une nécessité scénique règne, par laquelle le scénographe ressentirait des impasses et fatalités de réalisations identiques à celles de l'aventure elle-même, telles que Wotan les crie à Brünnhilde, à Erda... : la *Tétralogie* étant l'histoire du Monde souverain, le jeu d'une Matière inattaquable autrement que par ses propres lois et menaces, son mouvement de Roue ne s'arrête pas et rien ne s'écarte ici de sa fin. Toute scénographie idéologique est aberration, au sens cosmographique même du mot, déplacement du mouvement, écart, référence fausse pour connaître cet univers. S'il est évident que dans une vision sociologique, cette idéologie de lutte ne peut que mettre en cause une société historique précise responsable du Mal; s'il est vrai au contraire que l'œuvre proclame l'éternité de ce Mal, la responsabilité même de la Matière, sa dualité bénéfice ou mauvaise, la culpabilité du Monde, contraindre la *Tétralogie*, comme P. Chéreau l'a fait après tant, à signifier la condamnation d'une seule société, restreindre une telle aventure à celle d'un groupe industriel né au temps de Wagner, est d'une maladroite naïveté. Sans doute, toute grande œuvre porte en elle des complexes de culture, le poids d'un inconscient collectif qui, à toute époque, oblige à traduire cette éternité des choses qu'elle signifie, en termes temporels, en des échos particuliers aux fascinations et refus de chaque génération mais elle les diffuse donc d'elle-même. P. Chéreau s'imagine-t-il que depuis plus d'un siècle, le moindre et plus inattentif témoin de Wagner ignore ce message, n'a pas chaque année perçu ce reflet dont les redites alourdissent déjà des milliers d'ouvrages consacrés au Drame wagnérien, n'a pas entendu l'écho? Tout s'est déroulé sur la scène de Bayreuth comme si le metteur en scène avait été vraiment le dernier à les découvrir. Dans l'irritation de beaucoup entrait une grande part inconsciente de révolte de ceux qui connaissant l'œuvre par cœur et son message presque par hérédité, dirait-on, depuis un siècle, se sont vus inutilement endoctrinés par un moraliste qui n'aurait eu que le mérite d'avouer quelque mois auparavant qu'il n'était devant Wagner qu'un néophyte, au surplus sceptique devant la portée du message musical.

Toute la réalisation de P. Chéreau est ainsi une accusation scéniquement trop appuyée, depuis le premier lever de rideau sur le complexe hydro-électrique, où s'ébattent des filles du Rhin d'une totale incrédibilité mais socialement très marquée par le renversement intentionnel de la scène — elles ne sont pas surprises par Alberich; scéniquement, elles l'attendaient — jusqu'à la fin du *Götterdämmerung* où, refusant aussi les plus précises indications de Wagner, les témoins du Walhalla en flammes sont obligés de tourner le dos à la scène et leurs visages au public, dans une ambivalence d'attitude: mépris pour la fin des faux-dieux qu'on ne regarde même pas, mais regard muet d'avertissement au public réputé privilégié de Bayreuth.

Notre étonnement est de découvrir une contradiction absolue, que nous voudrions seulement apparente, entre l'intention claire de P. Chéreau et la pensée de Pierre Boulez, non pas sans doute dans leurs jugements sur le monde d'aujourd'hui mais sur l'intention de la *Tétralogie* et l'attitude dramaturgique qu'il convenait de prendre. Presque dès les premières phrases du *Temps re-cherché*, présentation au programme de *Rheingold*, écrit peut-être avant que fût connu le travail effectif de mise en scène, P. Boulez aurait aimé qu'on renonçât au moins « à vouloir analyser le romantisme, spécialement la musique romantique, *selon nos critères actuels* (4):

Que penser de cet amalgame où la sociologie se voit mêlée de gré ou de force à des considérations esthétiques dont le moins qu'on puisse dire est qu'elles sont passablement superficielles (op. cit., p. 1).

Nous pourrions même contre-paraphraser: ce que propose la scénographie de P. Chéreau est souvent d'une esthétique juste, parfois très belle, au service de considérations sociologiques pauvres, « dont le moins qu'on puisse dire est qu'elles sont passablement superficielles ».

Comme s'il avait pressenti le danger, P. Boulez poursuivait:

Cette approche « physiognomonique » se taille naturellement la part du lion lorsqu'il s'agit d'un matériel moins volatil que la musique, puisque *le théâtre* se prête *plus facilement*, par sa nature, à des « *extrapolations sociologiques* ». Le théâtre de Wagner, moins que tout autre, a été épargné par l'épidémie. Et à partir du Ring, nous savons tout de l'histoire européenne

(4) Tous les mots soulignés dans ces citations le sont par nous.

du milieu du XIXe siècle, depuis les révolutions de 1848 jusqu'à l'établissement de l'empire allemand, encore heureux que nous ayons jusqu'à présent échappé aux épopées coloniales, Wagner n'étant ni anglais, ni français...

L'accusation vise naturellement les analyses de l'œuvre, mais peut-on penser que le chef d'orchestre accepterait une scénographie se livrant elle aussi à des extrapolations sociologiques » ? Condamnant ainsi l'historicisme, P. Boulez dénonce en tous cas la facilité qui s'y attache et qui intéresse l'un des corollaires immédiats de ce point de vue, la référence aux circonstances qui ont vu naître l'œuvre, que Wagner ait d'emblée accepté ou même révolutionnairement provoqué ces circonstances ou qu'elles aient été par lui refusées :

On dit bien souvent d'une œuvre qu'elle est révolutionnaire ou réactionnaire, mais il n'est pas facile, surtout lorsqu'il s'agit de Wagner, de *s'interdire la facilité biographique,* de passer outre à ces obstacles que sont les circonstances. Il est si aisé de tracer un parallèle entre *l'idéologie* de son théâtre et l'évolution de sa position personnelle. *Rien n'est plus trompeur,* et décevant, que ces similarités simplistes, et plutôt que d'en référer sans cesse à Bakounine ou à Guillaume, à Marx ou à Krupp, *ignorons les* au départ; invoquer leur patronage ne saurait remplacer la confrontation, à l'intérieur de l'œuvre, des ferments révolutionnaires et des éléments réactionnaires *dans leur structure musicale et théâtrale* à proprement parler. (op. cit., p. 2).

Or nous résumerions la réalisation de Patrice Chéreau en reconnaissant que nous n'y ignorions rien de l'histoire des luttes sociales depuis un siècle et que cette scénographie est la confrontation entre l'univers de Krupp et les idées de K. Marx, pour le triomphe de ce dernier; selon nous, cependant, le réalisateur rend au second qui n'en sort pas grandi un très mauvais service, sans avoir réussi à réduire en cendres son adversaire. La dernière parole de P. Boulez était cependant d'une immense exigence: l'idéologie ne saurait tenir lieu d'analyse musicale et théâtrale; c'est à l'intérieur de l'œuvre elle-même, en ses techniques révolutionnaires ou traditionnelles que règne son message.

Nous saisissons peut-être un jeu de réciprocités entre causes et conséquences de la mise en scène, jeu par lequel P. Chéreau détourne la *Tétralogie* de son onirisme matériel en message social: sa volonté d'un privilège théâtral et son refus du primat musical l'a porté « plus facilement à des extrapolations sociologiques » et, à la fois, son désir de provoquer un choc idéologique plus efficace l'a invité nécessairement à combattre les données musicales, réfractaires à cet idéologisme en agitant et peuplant la scène de personnages et de mouvements, d'une gestuelle trop insistante, à limiter le seul texte littéraire au déroulement d'un discours et le jeu théâtral à un guide linéaire par des procédés historiquement catalogués, reconnaissables comme signes, sur lesquels *il n'y eût pas à se tromper,* paradoxalement donc en suivant une tradition tout autre que celle des habituelles dramaturgies wagnériennes de ce siècle écoulé, renonçant à toute innovation spécifiquement lyrique pour retrouver de nombreux repères historiques de la tradition purement théâtrale. Nous y avons annoncé des exceptions où, devant la résistance de l'œuvre, par incapacité de briser clairement l'ambivalence de certains moments ou, au contraire, par une véritable inspiration, P. Chéreau a préservé l'obscure message profond. Nous les découvrirons peut-être en approfondissant son attitude devant le fait de la priorité musicale.

Michel GUIOMAR

(*à suivre*)

Errata. — Dans le n° 235 de février, p. 6/162, 1re colonne, lire ainsi les lignes 12, 11 et 10 avant la fin : ressentent au contraire, comme *auditeurs,* trop violemment de la musique seule cette passion des corps pour ne pas trouver inutiles et dérisoires de tels jeux scéniques.

CONCERT « IN MEMORIAM » GASTON STOLZ

C'est un hommage mérité, tant à l'éminent pédagogue qu'au fondateur puis à l'animateur durant cinquante années de l'Orchestre et de la Chorale du Lycée H.-Poincaré, qu'ont rendu le dimanche 7 novembre — Salle Poirel — les musiciens, choristes et solistes au cours d'un concert exceptionnel où l'on notait la présence des représentants de l'Administration, des autorités Académiques, ainsi que du Directeur du C.N.R. : Me LANCIEN.

Le Programme, dont la première partie — instrumentale — allait de Schùbert à Mahler (Symponie Inachevée et Adagietto de la Ve symph. pour Cordes), comportait en outre le Trio des Ismaëlites pour 2 flûtes et harpe extrait de l'Enfance du Christ de Berlioz, joué gracieusement par trois élèves de la Classe de Terminale, lauréates du Conservatoire, tandis que Mme AMBROISE, chargée de cours à la Classe d'Alto interprétait le beau Lied écrit par G. STOLTZ « à la mémoire de son père » ainsi qu'une de ses transcriptions d'une Sonate de Corelli.

La deuxième partie offrait des extraits de grandes œuvres vocales religieuses, tel le Laudate Dominum des Vêpres Solennelles de Mozart pour Soprano Solo, chœur et orchestre à Cordes, le « Benedictus » de la Missa Solemnis de Beethoven pour quatuor vocal, chœur, violon solo et orch., pour s'achever avec l'ineffable « In Paradisum » du Requiem de Fauré.

Ce programme a été conçu, réalisé et dirigé par son successeur, André POIRSON, Professeur d'Education Musicale au Lycée.

nOtre discOthèque

Hervé MUSSON

- **SIBELIUS - Symphonie nº 5 - Symphonie nº 7 - PHILIPS - Trésors Classiques - Super Artistique Stéréo 6500 959 X**

SIBELIUS que l'on maintient avec une regrettable obstination à l'écart du concert trouve heureusement dans le domaine du disque un écho propice à la diffusion de son œuvre pourtant riche de musique. Ainsi cette nouveauté qui s'ajoute à la collection discographique encore trop mince lui étant consacrée.

Les 5ᵉ et 7ᵉ symphonies ici gravées dans une très brillante interprétation, paraissent comme de grandes fresques vibrantes et denses que COLIN DAVIS à la tête du BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA dirige avec une étonnante clarté. Tout y est nerveux, précis, et cette grande machine sonore qu'est l'orchestre restitue avec beaucoup de relief et de dynamisme toutes les richesses de ces partitions véhémentes.

- **LA RENAISSANCE ANGLAISE - ALFRED DELLER CONSORT - HARMONIA MUNDI .... HM 260 (3 X S).**

Présentés en coffret, les trois disques que constituent cette nouveauté proposent une somme d'interprétation du DELLER CONSORT et de son chef, le contre ténor ALFRED DELLER, ainsi que du CONSORT OF VIOLS avec des œuvres de THOMAS MORLAY, JOHN WILSON, THOMAS WEELKES, ROBERT JOHNSON, FRANCIS CUTTING, ORLANDO GIBBONS, JOHN DOWLAND, THOMAS TOMKINS, THOMAS FORD, THOMAS TALLIS, WILLIAM BYRD, réparties en 3 groupes : SONGS (où sont insérées quelques œuvres accompagnant les pièces de SHAKESPEARE) : Musique Instrumentale, Madrigaux, Anthems et Musique Sacrée. Voilà une belle réalisation, d'une particulière richesse, où la ferveur de l'expression s'allie à une pureté sonore remarquable. Du reste, chaque nouvelle interprétation d'ALFRED DELLER déborde de sensibilité, et toute la chaleur expressive de cette musique ravit et enchante par sa beauté toujours nouvelle, dont on ne cesse de découvrir à la faveur de telles initiatives toute la délicatesse, toute la générosité.

A recommander chaleureusement !

- **BELA BARTOK - L'ŒUVRE POUR PIANO ET ORCHESTRE - HARMONIA MUNDI .... HM 141/42 (2 S)**

Bien que BARTOK n'ait écrit que trois concertos au cours de sa vie, ces trois œuvres bien différentes — elles datent respectivement de 1927, 1933 et 1945 — et bien moins connues que d'autres pages de BARTOK, recèlent une telle somme de musique, et frappent tant par leur vitalité, tout comme par la richesse de leur poétique, qu'elles comptent sans doute parmi les plus parfaites de toute son œuvre, au même titre que les quatuors ou le Mandarin. C'est une joie que de les voir ici réunies sur les deux disques de cet enregistrement très soigné, dans une interprétation particulièrement sensible de DIMITER MANOLOV à la tête de l'Orchestre Philharmonique de SOFIA avec au piano ANTON DIKOU. Un débordement de musique incessant et toujours renouvelé des PP aux FF jaillit de cette interprétation très musicale; comme si la musique surgissait sans contrainte, comme si une pensée unique unissait spontanément l'œuvre et les interprètes. L'Andante du 1ᵉʳ concerto notamment, dont la musique s'organise peu à peu pour devenir obsédante, apparaît ici dans toute sa réalité et le 3ᵉ concerto tout entier déborde de lumière et de vie.

- **REPERTOIRE POUR LES JEUNES GUITARISTES - VOL 2 - RENE BARTOLI - HARMONIA MUNDI .... HM 347 K**

Tout comme le premier volume paru voici près d'un an, le nº 2, qui techniquement lui fait suite, propose toute une série de pièces, de moyenne difficulté, chacune d'un caractère différent. Les partitions et quelques mots sur les compositeurs accompagnent le disque, agréablement présenté. Outre le côté pédagogique soigné de cette nouveauté, qui peut permettre aux jeunes instrumentistes d'élargir leur répertoire et d'affiner leur goût, ce disque offre un beau et vaste concert avec quelque 24 œuvres du XVIᵉ siècle à nos jours, tour à tour gaies, nostalgiques, nerveuses ou tendres que RENE BARTOLI exécute chaleureusement et avec beaucoup de finesse.

L'audition procure un réel plaisir, toujours soutenu, et c'est bien là une des principales réussites de cette intéressante réalisation.

- **REPERTOIRE POUR LES JEUNES VIOLONISTES - VOL. 1 - REGIS PASQUIER - HARMONIA MUNDI ...... HM 386 K**

Succédant aux répertoires pour les jeunes flûtistes et guitaristes, HARMONIA MUNDI poursuit avec la collaboration cette fois de REGIS PASQUIER son intéressante collection de caractère pédagogique bien propre à susciter l'intérêt des jeunes vis à vis de la pratique musicale. On ne dira jamais assez les bienfaits de telles entreprises au niveau de la jeunesse de plus en plus étouffée par une société abrutissante et matérialiste à outrance par laquelle l'accession à un idéal quel qu'il soit semble de plus en plus difficile.

Selon une présentation désormais habituelle, REGIS PASQUIER qu'accompagne au piano JEAN-FRANÇOIS HEISSER exécute dix petites pièces charmantes, de niveau élémentaire, de LULLY à GALLOIS MONTBRUN en passant par COUPERIN, FIOGGO (1703-1741), MOZART, SCHUBERT, FAURE, STRAVINSKY et BARTOK.

Sans parler de l'avantage que constitue ce disque pour notre travail scolaire, voilà bien de quoi aider les jeunes violonistes à mieux aimer leur instrument, si souvent rebutant au début.

Comme à l'accoutumée, la partition des œuvres exécutées est jointe à la pochette du disque.

- **ANTONIO VIVALDI - Les Sonates à PISENDEL - Vol. 1 : Sonates en SOL M, DO m, FA M - Vol 2 : Sonates en DO m LA M, DO M - HARMONIA MUNDI .. HM 324 G - HM 325 G**

C'est en 1716 que le célèbre violoniste GEORG PISENDEL, employé à la cour de Saxe, se rendit à Venise pour y rencontrer VIVALDI et suivre des cours avec lui. Du rapprochement des deux artistes naquirent ces 6 sonates, par ailleurs totalement indépendantes les unes des autres et que seule leur dédicace réunit. Elles sont proposées ici en deux disques séparés que HARMONIA MUNDI publie dans son avantageuse collection MUSIQUE D'ABORD, dépourvue de la coûteuse pochette illustrée et qui constitue sans doute l'une des plus intéressantes collections économiques d'aujourd'hui. Ces six sonates exécutées avec beaucoup de musicalité et de fraîcheur par FRANCO GULLI au violon, VERA LUCCINI au clavecin, et ANTONIO POLATERRA au violoncelle, paraissent résolument chantantes et de fait ces deux disques offrent un bel exemple de musique instrumentale du XVIIIᵉ siècle, où le jeune violon domine dans toute la richesse de son timbre lumineux et frais.

- **GIOVANNI-BATISTA PERGOLESE - L ŒUVRE INSTRUMENTALE - HARMONIA MUNDI .... HM 312 G**

Successivement - CONCERTO EN SI Bémol pour violon et corde; DEUX SONATES pour orgue; SONATE en SOL pour violon et basse continue; TROIS SONATES pour deux violons, violoncelle et basse continue; et SINFONIA en FA pour violoncelle et basse continue (dont STRAVINSKY se servit pour son

Pulcinella). Cette œuvre instrumentale de PERGOLESE que publie HARMONIA MUNDI dans sa collection économique MUSIQUE D'ABORD est ici interprétée par I SOLISTI DI MILANO; au pupitre ANGELO EPHRIKIAN.

Si quelques-unes de ces œuvres sont douteuses quant à leur origine, il n'en reste pas moins vrai que ce disque, jouissant par ailleurs d'une excellente gravure, propose un concert de musique baroque débordant de vie, de charme ou de sentimentalité éloquente et pure, dans ce que la musique a de plus chaleureusement sonore. Une poésie spontanée se dégage de ces pages spécifiquement musicales et vivantes que les interprètes exécutent avec une justesse de ton, une délicatesse de coloris toute juvénile.

- **MOZART ET SALIERY - RIMSKI KORSAKOV - HARMONIA MUNDI .... HM 145 K**

C'est en 1897 que RIMSKI KORSAKOV mit en chantier son opéra sur un texte de POUCHKINE. L'œuvre très peu connue — et qui illustre les derniers instants de la vie de MOZART et son empoisonnement par SALIERI ainsi que le veut la légende — par ses dimensions comme par sa facture s'apparente plus à une scène qu'à un opéra entier. La mélodie y domine, dépouillée, directe, et c'est en elle que le drame puise son éloquence. Seule la fin avec les citations du Requiem de Mozart et la texture orchestrale plus développée s'ouvre sur un univers émotionnel plus large. Cette œuvre rare, de dimension réduite, qui propose une poétique dramatique dépouillée de tout panache, de toute emphase, est ici interprétée par l'ORCHESTRE SYMPHONIQUE de la RADIO TELEVISION BULGARE placé sous la direction de STOYAN ANGELOV avec dans le rôle de Mozart AVRAM ANDREEV, tandis que la chaude voix de PAVEL GERDZHIKOV chante Salieri.

- **LE ROMAN DE FAUVEL - CLEMENCIC CONSORT - HARMONIA MUNDI .... HM 994 K**

Il ne s'agit naturellement pas de l'intégrale écrite au XIVe siècle et qui comprend plus de 5.000 vers, mais d'une réduction de cette œuvre satirique ou MOTETS, PSALMODIE et séquences instrumentales alternent pour donner avant tout un large aspect de l'art médiéval dans toute sa multiplicité. Cette réalisation constitue un colossal travail de recherche, de réflexion, pour aboutir à un tout si homogène, si apparamment authentique, bien que la psalmodie ait due être totalement réinventée. Le récitant RENE ZOSSO, dévoilant les origines de son inspiration, à savoir les récits mongols et bretons, s'explique d'ailleurs à son sujet : « Répondant au double souci de trouver une mélodie et d'avoir le texte bien en bouche, se sont peu à peu imposés un mode mélodique et un mode rythmique, un chant qui doit sans doute à différentes sources d'inspiration, mais qui est, j'espère, proche par l'esprit de ce qu'il a pu être lorsqu'on psalmodiait en l'an 1310 ».

Quoi qu'il en soit, la vitalité avec laquelle le CLEMENTIC CONSORT restitue le Roman de FAUVEL donne à la réalisation toute son envolée, haute en couleurs, en bonne humeur, comme si la pétulance du théâtre médiéval était ressuscitée d'un coup.

- **LUDWIG VAN BEETHOVEN - LES SONATES POUR PIANO ET VIOLONCELLE - SEPT VARIATIONS SUR « BEI MANNERN WELCHE LIEBE FUHLEN » DE « LA FLUTE ENCHANTEE » - DOUZE VARIATIONS op. 66 sur « EIN MADCHEN ODER WEILBCHEN » de la « FLUTE ENCHANTEE » - DOUZE VARIATIONS sur JUDAS MACCABEE - HARMONIA MUNDI .... HM 995 3 S**

Les 5 sonates, témoignage de trois différentes époques d'activité créatrice, constituent avec les Suites pour violoncelle seul de BACH les premières lettres de noblesse du violoncelle à l'aube de sa carrière de soliste, et la plupart des interprètes les ont inscrites à leur répertoire. Ainsi IRENE PAMBOURJIAN au piano et ROLAND PIDOUX au violoncelle en donnent-ils aujourd'hui une nouvelle version. Certes, des deux op. 5 aux deux op. 102 il y a un monde et les 19 années qui les séparent marquent singulièrement leurs différences, de la spontanéïté classique, claire et aérée du 1er Beethoven — qui certainement s'accorde mieux au tempérament des deux interprètes — à l'intensité des dernières œuvres. On se sent trans-

porté par la puissance évocatrice de cette musique vibrante, qui découvre un univers dramatique si dense malgré son apparente simplicité. Quant aux variations qui terminent cet enregistrement présenté en coffret de 3 disques auquel on a joint les partitions, à l'instar des deux op. 5 elles apparaissent en pleine lumière, débordantes de musicalité dans cette interprétation chantante, quoique un peu terne vis à vis des dernières sonates.

- **LA RONDE DES ANIMAUX I - CARL ORFF - MUSICA POETICA - EDITION FRANÇAISE - HARMONIA MUNDI HM 30005 Y**

J'avais déjà rendu compte l'année dernière dans ces mêmes colonnes du merveilleux enregistrement de l'ETE (HMU 30004 Y) réalisé par HARMONIA MUNDI sur la méthode CARL ORFF. Cette RONDE DES ANIMAUX lui succède avec un égal bonheur mais cette fois une partie des textes à dire est confiée aux enfants eux-mêmes; la partie poétique de l'ensemble s'en trouve naturellement modifiée, dans ce que la poésie renferme de subtilités et de délicatesse, mais il en résulte une plus grande fraîcheur encore, toute gaie et franche, qui déborde sur la totalité de l'enregistrement. C'est un enchantement continuel pour enfants et adultes que l'on ne saurait trop recommander à tous niveaux et en toutes circonstances, une bouffée d'air frais bienfaisante, candide et merveilleuse qui, avant de figurer à l'école où ce disque constitue un outil de travail bien utile, devrait servir de base à toutes les discothèques d'enfants.

Comme à l'accoutumée, c'est JOS WUYTACK qui porte la responsabilité de cette belle réalisation.

- **CLAUDE DEBUSSY - TROIS NOCTURNES - PRELUDE A L'APRES-MIDI D'UN FAUNE - LA MER - EMI - 2 C 069 14014 X**

Parallèlement à l'intégrale de l'œuvre pour orchestre de RAVEL parue l'an dernier (Education Musicale n° 229-230) JEAN MARTINON, dont la mort endeuilla, voici bientôt un an, le monde musical, avait également réalisé pour le compte des Editions PATHE MARCONI une intégrale de l'œuvre pour orchestre de DEBUSSY. Ces trois œuvres en sont issues, mais dans leur nouvelle présentation elles peuvent toucher un plus large public. Il s'agit donc d'une initiative à caractère commercial qui a le mérite d'attirer une nouvelle fois l'attention sur un des plus glorieux aspects de l'art français, toujours fascinant aujourdhui malgré sa vulgarisation. Nombreuses interprétations de ces œuvres existent actuellement sur le marché, mais celle de MARTINON à la tête de l'orchestre national de l'ORTF jouit d'une concision, d'une pureté formelle très moderne d'esprit, très colorée au niveau de la palette sonore riche et clairement exprimée. On ne reste pas sans émotion à l'audition de ces œuvres qui apparaissent ici dans toute leur réalité musicale.

- **MICHAEL TIPPETT - STRING QUARTETS n°s 1, 2 et 3 - L'OISEAU LYRE .... DSL 010 W**

SIR MICHAEL TIPPETT, actuellement directeur artistique du Festival de BATH en Angleterre, écrivit ces trois œuvres qu'il définit lui-même comme de première manière entre 1935 et 1946, à une époque où il se considère encore comme un jeune compositeur. Elles procèdent d'un univers sonore formel où la polyphonie domine et de fait elles apparaissent d'une grande prolixité mélodique, très chantante, au lyrisme très pur. Si elles ne participent pas des plus grandes pages de TIPPETT, elles marquent pourtant l'histoire du quatuor à cordes au XXe siècle de leur chaude vitalité que le STREICH QUARTETTE a enregistré en présence du compositeur, dans une joie musicale toute de lumière et de couleur. Le 3e quatuor notamment, d'une texture très dense, atteint à une envolée presque symphonique tout au long des cinq mouvements qui se succèdent avec un bel équilibre, laissant l'impression d'une « rosace » multicolore.

- **G. MALHER - SYMPHONIE N° 2 RESURRECTION - DECCA ARISTOCATE - STEREO .... 7369/70 2 X**

L'une des plus connues des œuvres de MAHLER, cette deuxième symphonie composée en six ans présente tous les aspects d'un gigantisme musical, souvent critiqué pour ses outrances et que l'on avait coutume d'associer aux boursouflures d'un romantisme sombrant dans l'emphase. De fait, elle déborde de vie, de poésie, d'une poésie large que les deux KNABEN WUNDER HORN des 3e et 4e mouvements viennent encore rehausser de toute leur chaleureuse douceur.

Quelle belle œuvre, puissante et profonde que l'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE de VIENNE, dirigé par ZUBIN MEHTA, les CHŒURS DE L'OPERA D'ETAT de VIENNE (chef des chœurs NORBERT BALATSH) avec ILEANA CORTUBAS Soprano, et CHRISTA LUDWIG Mezzo, exécutent ici avec une noblesse d'expression vibrante; en particulier le 4e mouvement ULRICHT, chanté par CHRISTA LUDWIG, plonge dans un univers sensible, extraordinaire d'émotion, d'extase.

Interprétation d'une profonde réalité artistique et que je mentionne ici avec plaisir.

- **DE FALLA - LES TRETEAUX DE MAITRE PIERRE - CONCERTO DE CLAVECIN - DECCA ARISTOCRATE STEREO 7 358 X**

Contrairement à l'ensemble des œuvres destinées à une représentation scénique, dont la musique par son contenu implique d'elle-même une dimension spatiale de l'évolution dramatique, les TRETEAUX DE MAITRE PIERRE semble n'être qu'un prétexte au spectacle dont il n'est, au même titre que la mise en scène, qu'une des composantes. A ce titre, un enregistrement de l'œuvre ne constitue qu'un document sonore vis à vis de l'œuvre elle-même et il est regrettable que cette saynète de MANUEL DE FALLA, jouée pour la première fois en 1923, trouve si peu d'écho au théâtre pour lequel elle est faite. Mais qui intéresse-t-elle cette œuvre aujourd'hui, où les metteurs en scène à la mode préfèrent se populariser en montant n'importe quoi, n'importe comment, pourvu que ce soit grand et surtout qu'on en parle ! (voir Chéreau et la Tétralogie, où sa plus géniale idée fut d'abstraire la musique et tout son potentiel dramatique au nom de l'éternelle « remise en question » et pour faire preuve de personnalité... ah ! n'est pas génial qui veut... il fallait y penser, cela est fait, merci Chéreau !).

Quoi qu'il en soit, le premier avantage de cet enregistrement est bien de faire connaître l'œuvre dont tout le monde sait le nom et qui mérite plus au niveau musical, ne serait-ce que par la couleur de l'orchestration ou par la nervosité du phrasé. Quant au CONCERTO DE CLAVECIN, très joué lui, il brille de tous ses feux, et l'orchestre NATIONAL D'ESPAGNE, que dirige ATAULFO ARGENTA avec ROBERT VEYRON LACROIX au clavecin, donnent de ces pages une belle interprétation incisive et très colorée.

- **JEAN LANGLAIS - 5 MEDITATIONS SUR L'APOCALYPSE - MARIE-LOUISE JAQUET AUX GRANDES ORGUES - CAVAILLE-COLL DE STE CLOTILDE - ARION STEREO ARN 38 312 K**

Jean LANGLAIS, ocmpositeur, organiste, titulaire après Franck et Tournemire de l'orgue de Ste Clotilde à Paris, n'alimente l'actualité musicale, où tout passe comme un torrent, qu'avec une sage réserve, préférant se consacrer tout entier à son art dans le silence et le recueillement. Il reste à l'écart du monde bavard, avide de nouveautés, de « recherche » et poursuit seul son cheminement artistique, hors du bruit. Ainsi ces 5 MEDITATIONS inspirées de l'Apocalypse de St Jean : « Celui qui a des oreilles qu'il écoute »; « il était, il est, il vient »; « vision prophétique »; « oh oui, viens Seigneur Jésus »; « la 5e trompette » — paraissent-elles d'une étrange concentration. Elles semblent monolithiques, puissamment façonnées, d'expression intemporelle et visionnaire qui évoque des résonances multiples au cœur de la sensibilité et dont l'impression subsiste encore longtemps après l'audition. C'est toute une grandiose fantasmagorie sonore, qui utilise toutes les ressources de la registration que MARIE-LOUISE JAQUET, élève du maître, exécute sous sa direction à Ste Clotilde sur ces grandes orgues pour lesquelles elles sont écrites avec une grande plénitude.

A CŒUR JOIE

Compte rendu de la réunion « Répertoire »
organisée au C.E.S. du Bac par Françoise LELEU

Une trentaine de personnes parmi lesquelles on pouvait remarquer des professeurs d'éducation musicale, des chefs de chœur, un chef d'orchestre, des chefs d'établissements scolaires, des instituteurs, se sont retrouvés autour d'une bonne centaine de partitions provenant pour la plupart de la bibliothèque personnelle de l'organisatrice : en effet, les éditeurs, sollicités deux mois auparavant par l'intermédiaire de M. Duclos, des éditions Boozey et Hawks, représentant le Syndicat des Editeurs de Musique, s'étaient excusés par courrier reçu le matin même, trouvant que le répertoire à voix égales n'offrait pas suffisamment de choix expliquant un dérangement. (Sans commentaires.)

Six grandes tables étaient recouvertes de partitions, recueils, classées suivant leurs catégories :

Chants pour la Maternelle - Chants pour les « 8 à 13 ans » - Chants pour les « 14 à 18 ans » - Chants d'animation - Œuvres avec orchestre - Chants avec adultes.

L'après-midi était divisé en plusieurs temps :

1er temps : fouille de partitions - 2e temps : carrefours par centres d'intérêt - 3e temps : table ronde sur la chanson populaire - 4e temps : fouille ultime.

La table ronde sur la chanson populaire donna matière à une très intéressante discussion d'où il est ressorti que :

D'un essai de définition, on a retenu ceci : la chanson populaire est le « tube » qui dure ; la chanson populaire est facile à apprendre, elle coule de source ; certaines chansons modernes sont des chansons populaires.

Par exemple : *Colchiques,* de Fr. Cockenpot ; certaines chansons de Brassens. (Cette opinion n'a pas retenu l'unanimité et la thèse opposée a été farouchement défendue.)

Tous sont tombés d'accord sur le devoir de chanter les chansons populaires étrangères dans la langue originale chaque fois que cela est possible. (On a réclamé un dictionnaire phonétique des langues européennes à l'usage des chefs de chœurs !)

De là, on a demandé à Jean-Marc Déhan, qui était parmi les participants, à quels critères il avait obéi dans le choix des chants qui constituent la série des Cantilèges. Sa réponse a été très simple : goût personnel, souci de la difficulté solfégique, apprentissage de la flûte.

Certaines personnes ont exprimé leur désir de recevoir les catalogues des éditeurs de musique... Ceux-ci étant absents, il est difficile d'accéder à leur souhait. Leur adresse sera néanmoins communiquée aux éditions « A Cœur Joie » ainsi qu'aux éditions « Du Temps » qui avaient eu l'amabilité d'envoyer un lot de partitions.

Beaucoup sont repartis avec une moisson de références, certains ont regretté l'absence d'illustrations sonores. C'est une chose à laquelle on pensera une autre fois.

Certains ont déploré le peu de répertoire classique à voix égales : il est certain que celui-ci est assez pauvre. Il y a là un manque. Compositeurs, comblez ce vide : écrivez pour nos enfants

Le bilan de cette réunion est donc positif ; il reste à souhaiter, si l'expérience se renouvelle, que les éditeurs de musique veuillent bien, soit envoyer des partitions, soit assister à la réunion, ce qui aurait permis à bon nombre de participants d'acquérir les partitions qui les intéressaient.

Alice PENDLETON

DU SON AU SIGNE

Le seul titre de ce livre de Pédagogie musicale révèle la démarche proposée : découvrir la Musique en allant :
— de l'auditif au visuel ;
— du sensoriel au mental.

Le **SON** frappe le tympan ; les vibrations le transmettent au cerveau qui le stocke dans la mémoire, d'où il pourra être inséré dans une structure sonore ; celle-ci sera éventuellement fixée sur le papier à l'aide de **SIGNES**, élaborés par les siècles et toujours en mutation.

A partir de la mémoire ou à partir de signes musicaux, le message sonore est transmis par la voix ou par les instruments, certains de ceux-ci existant depuis longtemps, d'autres encore à naître.

La **source** de l'étude offerte dans ce livre est le **chant populaire,** matériau dont la richesse est attestée par les siècles.

Le processus d'accueil et de communication de la musique est annoncé dès la page de garde :
« Ecoutez, chantez, jouez, dansez, lisez. »

Il réussit à tout débutant — de sept à soixante-dix-sept ans — qui en suit les étapes logiques.

Le livre propose sur chaque **page de droite** les **mélodies seules,** graduées depuis la tierce du Coucou jusqu'aux chants couvrant tout le registre de la voix enfantine. Ces airs sont d'abord appris par audition, avec les paroles notées en face ; ils sont rythmés par le corps en mouvement ou par des percussions qui soulignent la pulsation et l'expression binaire ou ternaire. Une fois les chants d'une page mémorisés et reconnus à l'audition, les éléments les plus caractéristiques servent aux premières dictées orales.

Chaque **page de gauche** du livre est partagée en deux colonnes.

La colonne de droite présente les poèmes correspondant à chaque mélodie de la page de droite.. Ce « face-à-face » laisse la musique indépendante des paroles pour les instrumentistes, ou pour les « solfégistes » qui désireraient chanter le nom des notes.

Les textes sont étudiés en « parler rythmé », puis « traduits » sur des percussions à son indéterminé, avant d'être ré-accordés à leur mélodie ; d'où le développement d'une double mémoire.

La plupart des textes sont originaux ; quelques images d'actualité ont été glissées dans l'ensemble, et le « Noël des Pastourelles » se déroule « en fusée », tandis que la « Farandole » est dansée sur la Lune par les astronautes, « au clair de la Terre ».

Dans la colonne de gauche de cette même page, l'attention est attirée sur les rythmes ou intervalles caractéristiques des chants étudiés, sur les degrés de la Tonalité, les accords qui la constituent, toutes notions théoriques qui ne tirent leur valeur que de l'expérience vécue.

Quel meilleur abord du 6/8, par exemple, que la fable :
Maître Corbeau, sur un arbre perché...
ou le début de CADET ROUSSEL ?...

Découvrir, dans un chant, l'accord entre le rythme et la mélodie qui l'habille devient presque une « re-création » et mène à la créativité.

Quarante Contrepoints et 18 Canons sont proposés ; ainsi, la sensibilisation harmonique apparaît.

Après l'expérience de la musique « spontanée » vient très vite le jour où — comme pour une belle histoire maintes fois racontée — le désir naît de pouvoir la lire et relire à son gré :

le temps du **SIGNE** est venu.

Diverses techniques de lecture existent : lecture « globale », lecture par hauteurs fixes ou par intervalles... Peu importe le choix. Le but recherché est « que tout son **lu** soit mentalement **entendu** ».

Ainsi, la boucle est bouclée et l'on revient

du **SIGNE** au **SON.**

Le livre comprend un total de 226 numéros d'une ou deux lignes et 32 thèmes de Maîtres (Ravel, Bartok, Strawinski, Claude Le Jeune). Il se clôt sur l'appel du « Chant des Oiseaux » de Janequin : « Réveillez-vous, cœurs endormis ! »

En **sept chapitres** sont préesntés sept Modes, construits sur Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, ainsi que les premières altérations, mais il va de soi que l'animateur peut adopter l'ordre qu'il veut et passer à son gré du Mode majeur aux différentes échelles mineures, sans être esclave du « tyran UT ».

Les étudiants sont invités à découvrir les **timbres,** les **registres** et les **intensités** en **jouant** les chants ou en les accompagnant de façon très simple sur des instruments : xylophones, métallophones, carillons, flûtes, cordes, piano... Ainsi, la technique du « **geste** » se profile à côté de l'éducation de l'oreille — qui toujours prime — et de celle de l'œil.

La Musique est pratiquée « en groupes ».

Un deuxième volume : « **L'Aurore de la Polyphonie** » offre des Contrepoints à deux et trois voix, simples, mais où l'intérêt est réparti également entre les voix ; ils feront évoluer l'étudiant dans le domaine enrichissant de la Musique d'ensemble, où « chacun apprend à écouter l'autre ».

En résumé, ce nouvel ouvrage a pour but d'apprendre la Musique aussi naturellement qu'on apprend à parler et de mettre à la portée de tous les enfants une découverte autrefois réservée aux adultes ou à quelques initiés :

La vie rythmique, la couleur des modes, la magie des timbres, les joies de l'orchestre, toutes expériences sonores réalisées par « écoute mutuelle » jusqu'à faire naître le désir de la connaissance !

« L'amour de l'art est d'autant plus ardent que la connaissance est plus profonde. » (Léonard de Vinci.)

INFORMATIONS DIVERSES

STAGES D'INITIATION OU RECYCLAGE
de flûtes à bec

Par la méthode de Luc Amion - Le Lumiflûte - Inscription auprès de :

1) L'I.F.A.C., 22, boulevard de la Paix, 92400 Courbevoie,
2) C.N.P.M., 89130 Coucy,
3) F.O.L., 1, rue des Sorbiers, 92000 Nanterre
4) Luc Amion, 21, rue Vauthier, 92100 Boulogne.

QUATRIEME FESTIVAL DES ARTS TRADITIONNELS MAISON DE LA CULTURE DE RENNES
4 au 13 mars 1977

La musique, les chants, danses et expressions théâtrales et plastiques des Iles (Crète, Irlande, Iles Féroë, Océanie, Sicile). Les rapports entre la musique du Moyen Orient et celle médiévale occidentale, etc.

Maison de la Culture, 1, rue St-Hélier, B.P. 675, 35008 RENNES Cedex.

ORCHESTRE DE L'ILE-DE-FRANCE

Du 1er au 27 mars 1977 - Direction : Alain SABOURET : Symphonie n° 49 (HAYDN). — Concerto en mi majeur pour violon (BACH). — Soliste : Catherine COURTOIS. — Pierre et le Loup (Récitant et Orchestre) (PROKOFIEV). — Du 5 avril au 3 mai 1977 : Direction : Jérôme KALTENBACH. — En alternance : Ouverture du Freischutz (WEBER), Concertstück pour harpe (PIERNE). — Soliste : Annie CHALLAN. — Passacaille (WEBERN), Les Préludes (LIST). — Direction : Jean FOURNET : Jeanne au Bûcher (Oratorio) (HONNEGGER), Solistes Chœur et Orchestre. — Du 5 au 15 mai 1977 : Direction Roberto BENZI. — L'Opéra français. — A. THOMAS. — C. SAINT-SAENS. — Ch. GOUNOD. — J. MASSENET. — E. LALO. — H. BERLIOZ. — Soliste : Jane RHODES. — Du 31 mai au 12 juin 1977 : Direction : Jean FOURNET : Le Chant de la Terre (MAHLER), (contralto et ténor soli). — Du 14 au 26 juin 1977 : Direction : Jacques HOUTMANN : Une Nuit sur le Mont Chauve (MOUSSORGSKY), Symphonie n° 9 (CHOSTAKOVITCH), Dans les Steppes de l'Asie Centrale (BORODINE), L'Oiseau de Feu (STRAVINSKY.

ORCHESTRE REGIONAL BAYONNE COTE BASQUE

Concert : 13 mars, Chants de la Renaissance a cappella, Stamitz, J.-S. Bach, Cantate 140 — 25 mars, Beethoven, Debussy.

THEATRE DE LA PLAINE

Concerts : 14 mars, Orchestre de Chambre Tchécoslovaque de Prague (Canhal, Mozart, Dvorak) — 28 mars : Trio Debussy Couperin, Carles, Mari, Debussy).

M.J.C., 18, avenue Porte Brancion, 75015 Paris.

CONCERTS A SAINT-THOMAS D'AQUIN

1, place Saint-Thomas-d'Aquin, Paris 7e, métro Bac
autobus 63, 83, 84, 94, 68, 69

Le dimanche, à 17 h 45 : 6 mars 1977 : Récital d'orgue par JEAN BOYER, organiste à Saint-Séverin. — 13 mars : Récital d'orgue par MARIE-FRANCE DE KERGARIOU (Paris). — 20 mars : Récital d'orgue par MICHEL JOLIVET (Paris). — 27 mars : Récital d'orgue par JEAN-CLAUDE ALLIN (Paris). — Mercredi 30 mars, à 20 h 30 : CONCERT POUR LE TEMPS DE LA PASSION. Passion selon St Jean de Balthazar Harzer, dit Resinarius (XVIe siècle); motets pour le Temps de la Passion; Messe Sine Nomine de Palestrina; Tischgesänge de Schütz; CHORALE SINE NOMINE, direction Bernard Michelet. A l'orgue ARSENE BELOIS. — 3 avril : Récital d'orgue par DAVID AGG (Melbourne, Australie).

LES CONCERTS DE MIDI

Dans l'amphithéâtre Richelieu de la Sorbonne, 17, rue de la Sorbonne, Paris 5e, tous les vendredis, de 12 h 30 à 13 h 30.

4 mars 1977 : Chorale Audite Nova de Paris. Direction : Jean SOURISSE : Motets, Chansons et Madrigaux de la Renaissance à nos jours. — 11 mars : André BERNARD, trompette, et Jean-Louis GIL, piano : H. PURCELL, A. SCARLATTI, H. TOMASI, J. HAYDN, T. ALBINONI, J.-S. BACH, J.-F. FASCH. — 18 mars : Patrice - Frédérique - Renaud FONTANAROSA, violon, piano, violoncelle : J.-B. LŒILLET, F. SCHUBERT, F. MENDELSSHON.

Dernier concert de la saison. Reprise le vendredi 18 novembre 1977, à 12 h 30, avec le QUATUOR LOEWENGUTH.

Renseignements : Mlle Francine FRANZ. Tél. 500-54-74, et permanence le vendredi, de 10 h à 11 h 30, au siège social, 3, rue Michelet, 75006 Paris. Tél. : 326-94-14.

MAISON DE LA CULTURE DE RENNES
SESSIONS MUSICALES DE PRINTEMPS

1) **Flûte à bec :** pour jeunes de 10 à 16 ans. Lieu : Médéac. — Dates : 26 mars (17 h) au 30 mars (10h). — Niveau exigé : ovoir débuté flûtes soprano et alto.

2) **Guitare :** pour jeunes de 10 à 16 ans. Lieu : Redon « Le Cleu ». — Dates: 3 avril (17 h) au 6 avril (16 h). — Niveau exigé : — avoir un minimum de lecture mélodique et rythmique; — avoir commencé des études de guitare : connaître le clavier (au moins dans les 4 premières cases). — Méthode suivie au stage : Ranieri (1er volume).

3) **Instruments - Voix - Pédagogie** : pour adultes. Lieu : Redon - Collège Saint-Sauveur. — Dates : 30 mars (14 h) au 2 avril (17 h). — Ateliers : Flûte à bec - Guitare - Solfège - Percussions - Culture vocale et chant choral. — En veillée : Concerts - Auditions musicales.

Pour tous renseignements, s'adresser à : S.P.A.M., 13, rue Martenot, 35014 Rennes Cedex.

FESTIVAL DE MUSIQUE SACREE DE PARIS
Saison 1977

Les 2, 3, 4, 9, 10 et 11 mars, 21 heures, Eglise Saint-Germain-des-Prés : Gesualdo : Répons de la Semaine Sainte, Miserere (Ensemble polyphonique de France).

11 mars, 20 h 45, Eglise des Billettes, 24, rue des Archives, 75004 Paris : HAYDN, Les 7 dernières Paroles du Christ.

28 avril, 20 h 30 : Grand amphithéâtre de la Sorbonne : MESSIAEN, Vingt Regards sur l'Enfant Jésus (Yvonne Loriod).

LES MUSIGRAINS

Mercredi 2 mars 1977, 14 h 30 : HECTOR BERLIOZ, œuvre contemporaine : Jacques CASTEREDE. — Mercredi 9 mars, 16 h., 17 h 30 et 14 h 30 (réservé aux collectivités scolaires) : MOZART, avec les orchestres de jeunes. Direction : A. LŒWENGUTH. — Mercredi 27 avril, 14 h 30 : LA DANSE, Le Ballet.

PUBLICATION INSCRITE A LA COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE SOUS LE .N° 28511

Imp. Ile-de-France - 77300 Fontainebleau Dépôt légal 1er trimestre 1977 Le Directeur de la publication : André MUSSON